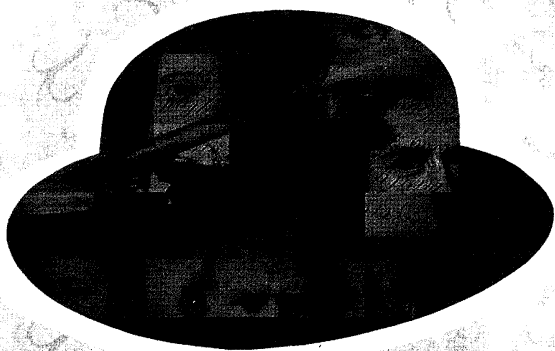


PASI PESTE GRANITE

Roger Scruton



*Cultura
modernă*

pe înțelesul oamenilor inteligenți

HUMANITAS

Filozof, scriitor, publicist, compozitor, realizator de emisiuni de televiziune, editor, Roger Scruton (n. 1944) este una dintre cele mai marcante și mai originale personalități ale vieții intelectuale britanice. Scruton a fost profesor de filozofie la Colegiul Birkbeck din Londra și la Universitatea din Boston și a ținut cursuri la numeroase universități de prestigiu, între care Princeton, Stanford, Louvain, Oslo, Bordeaux și Cambridge. A fondat Grupul Conservator de Filozofie, care, în decursul anilor '70 și '80, a avut o puternică influență asupra curentelor de opinie din Marea Britanie. Articolele sale, pe teme politice, sociale și culturale, apar frecvent în presa engleză și americană. Roger Scruton a jucat un rol important în trezirea interesului, în Occident, asupra situației disidenților din țările comuniste, fiind decorat pentru sprijinirea rezistenței anticomuniste de către președintele ceh Václav Havel. Cărțile lui au fost traduse în peste 20 de limbi.

Cărți: *Land Held Hostage: Lebanon and the West*, *An Intelligent Person's Guide to Modern Culture*, *Modern Philosophy: An Introduction and Survey*, *Thinkers of the New Left*, *The Aesthetics of Music*, *The West and the Rest*, *Beauty*, *The Uses of Pessimism and the Danger of False Hope*.

ROGER SCRUTON

CULTURA MODERNĂ

pe înțelesul oamenilor inteligenți

Traducere din engleză și note de
DRAGOȘ DODU



HUMANITAS
BUCUREȘTI

Prefață

Cartea de față prezintă o teorie a culturii moderne și o apărare a culturii în forma sa înaltă și critică. Este imposibil să aperi convingător cultura înaltă în fața unei persoane total lipsite de cultură. De aceea voi presupune în continuare că cititorul meu este deopotrivă inteligent și cultivat. Nu trebuie să fie familiarizat cu întregul canon al literaturii occidentale, cu tot șirul capodoperelor muzicale și artistice sau cu reflecțiile critice pe care toate aceste lucruri le-au inspirat. Dar ar fi de folos să fi citit *Florile răului* de Baudelaire și *The Waste Land* (*Țara pierdută*) de T.S. Eliot. Voi presupune de asemenea o anumită familiaritate cu Mozart, Wagner, Manet, Poussin, Tennyson, Schoenberg, George Herbert*, Goethe, Marx și Nietzsche. În capitolele 6 și 7 critic două figuri culturale importante – Michel Foucault și Jacques Derrida. Am încercat, poate fără succes, să fac aceste critici inteligibile oamenilor care nu au citit, și poate nici nu intenționează să citească, Foucault și Derrida.

Cultura, aş spune, are un temei religios și un înțeles religios. Ceea ce nu înseamnă că trebuie să fii religios pentru a fi cultivat. Dar înseamnă că rostul faptului de a fi

* George Herbert (1593–1633), poet, orator și preot galez. Toate poemele care au mai rămas de la el sunt religioase, unele fiind folosite ca imnuri. V. ultimele două pagini din cap. 6. (*Notele de subsol aparțin traducătorului.*)

cultivat nu poate fi explicat, în cele din urmă, fără referire la natura și valoarea religiei. Această sugestie poate da naștere la controverse. Multor oameni le va părea absurdă. Mai mult, nu am găsit nici un argument decisiv în sprijinul ei, ci numai căi ținând de speculație și de gândirea asociativă. Cu privire la insuficiența a ce am scris, mă consolează faptul că orice altă încercare pe care o știu este la fel de nereușită.

Ceea ce urmează ar fi fost încă mai rău dacă n-aș fi beneficiat de criticile și sugestiile oferite de Fiona Ellis, Bob Grant, Jim Johnson și David Wiggins, așa că mă simt foarte îndatorat față de ei. Mai sunt îndatorat față de University College of Swansea, pentru că m-a invitat să țin J.R. Jones Memorial Lecture în 1993 – o parte din materialul ei l-am folosit în capitolul 11 –; față de Nexus Institute de pe lângă University of Tilburg din Olanda, pentru că m-a invitat să iau parte la două conferințe, una despre Wagner și cealaltă despre idolatrie, dându-mi idei pentru capitolele 6 și 7; curatorilor lui Peter Fuller Memorial Trust, pentru că m-au invitat să țin în 1995 Peter Fuller Memorial Lecture, care a fost prelucrată, rectificată și pe care am și retractat-o în capitolul 8; precum și față de University of Cambridge, pentru că m-a invitat să prezint Leslie Stephen Memorial Lecture în 1997, făcându-mă să ajung pe drumul care a dus la capitolul 9. O parte din acest ultim capitol a apărut în *City Journal* și îi sunt recunoscător editorului ziarului, Myron Magnet, pentru permisiunea de a refolosi materialul. Sunt recunoscător și editurii Faber and Faber pentru permisiunea de a cita din *Church Going* de Philip Larkin.

Malmesbury, vara lui 1998

Ce este cultura?

Conceptul de cultură a țâșnit, înarmat din creștet până în tălpi, din capul lui Johann Gottfried Herder la mijlocul secolului al XVIII-lea și a fost neconținut târât în lupte de atunci încolo. Pentru Herder, *Kultur* este sângele dătător de viață al unui popor, fluxul de energie morală care păstrează o societate intactă. Prin contrast, *Zivilisation* este spoiala de maniere, legi și pricepere tehnică. Națiunile pot împărtăși o civilizație, dar vor fi întotdeauna distincte în ce privește cultura lor, de vreme ce cultura le definește.

Această idee s-a dezvoltat în două direcții. Romanticii germani (Schelling, Schiller, Fichte, Hegel, Hölderlin) au interpretat cultura în felul lui Herder, drept esența definitorie a unei națiuni, o forță spirituală împărtășită, manifestă în toate obiceiurile, credințele și practicile unui popor. Cultura, susțineau ei, făurește limba, arta, religia și istoria, și-și pune pecetea pe cel mai neînsemnat eveniment. Nici un membru al societății, oricât de rău educat, nu este lipsit de cultură, deoarece cultura și calitatea de membru al societății sunt unul și același lucru.

Clericii au interpretat cultura în sensul său latin. Pentru Wilhelm von Humboldt, părinte fondator al universității moderne, aceasta nu însemna creștere naturală, ci *cultivare*. Nu oricine o posedă, deoarece nu oricine are timpul liber, înclinația ori capacitatea de a învăța ce e necesar. Iar printre oamenii cultivați, unii sunt mai cultivați decât alții. Scopul

unei universități este de a păstra și spori moștenirea culturală și de a o transmite următoarei generații.

Cele două idei ne însoțesc încă. Primii antropologi au adoptat concepția lui Herder și au scris despre cultură în înțelesul de corpus de practici și credințe care formează *identitatea de sine* a unui trib. Fiecare membru al tribului posedă cultura, întrucât asta cere însăși calitatea de membru al tribului. Matthew Arnold și criticii literari pe care i-a influențat (inclusiv Eliot, Leavis și Pound) l-au urmat pe Humboldt, tratând cultura drept proprietate a unei elite educate, o realizare ce presupune inteligență și studiu.

Pentru a evita confuzia, voi face distincția între „cultura comună“, cea descrisă de antropologi, și „cultura înaltă“, care e o formă de cunoaștere specializată. Asta nu ne spune însă ce este cultura înaltă, dacă e un lucru sau mai multe, sau dacă e marea valoare presupusă de Arnold și discipolii săi. E limpede, așadar, că trebuie să mă întorc la asemenea întrebări. Iar necesitatea e cu atât mai mare cu cât, spre deosebire de majoritatea oamenilor pe care-i întâlnesc, eu sunt de acord cu Mathew Arnold. După părerea mea, cultura înaltă a civilizației noastre conține o cunoaștere cu mult mai importantă decât orice poate fi dobândit prin canalele comunicării populare. E o opinie greu de justificat și cu care este încă și mai greu de trăit. Ea nu are alt argument în sprijinul său în afara adevărului ei.

Aceste două concepții privitoare la cultură s-au aflat în conflict de-a lungul întregii epoci moderne. Pe ruinele nenumăratelor lupte dintre ele a crescut o a treia. „Cultura comună“ a unui trib e un semn al coeziunii sale interne. Dar triburile dispar din lumea modernă, la fel ca toate formele de societate tradițională. Obiceiurile, practicile, festivalurile, rituurile și credințele au căpătat un caracter fluid și indiferent, ce reflectă existența noastră nomadă și dezrădăcinată, de

ființe care trăiesc bizuindu-se pe unde radio globale. În ciuda acestui fapt, în ciuda tuturor înlesnirilor și invențiilor care scutesc multă muncă, făcând ca mulți oameni să devină „inutili“, locuitorii orașelor moderne sunt ființe la fel de sociale precum membrii unui trib tradițional. Nu au liniște câtă vreme nu dobândesc o *identitate socială*, un veșmânt care, reprezentându-i în ochii altora, să le dea încredere în ei înșiși. Această căutare a „identității“ e răspândită în întreaga viață modernă. Deși e un lucru fluid și își poate schimba direcția de mai multe ori într-o viață, ba chiar de două ori într-un an, ea are multe în comun cu atașamentul membrilor tribului față de o cultură comună. Cultivarea „identității“ este un mod al „faptului-de-a-fi-lao-laltă“, ca să folosesc jargonul existențialist, un mijloc de a cere spațiu într-o lume publică. În același timp, ea este întemeiată pe alegere, gust și timp liber; se hrănește cu artă populară și distracții; în sensul cel mai larg, este o lucrare a imaginației. În aceste privințe, e asemănătoare culturii înalte a unei tradiții literare și artistice.

Această a treia concepție despre cultură – cultura populară, așa cum o voi numi – a devenit o temă familiară în sociologie. Ea definește materia studiilor culturale – disciplină academică întemeiată de Raymond Williams în încercarea de a înlocui studiul limbii engleze. Williams era critic literar, dar simpatiile sale egalitariste l-au determinat să se ridice împotriva tradiției elitiste din învățământul literar. Alături de cultura de elită a claselor de sus, argumenta el, a existat întotdeauna o alta, cu nici un chip inferioară, cultura oamenilor de rând, prin care aceștia și-au afirmat solidaritatea în fața opresiunii și prin care și-au exprimat identitatea socială și sentimentul de apartenență. Antielitismul lui Williams a atins o coardă sensibilă, iar conceptul de cultură a fost extins ca să descrie formele de artă și

distracție populară în condiții moderne. Ca urmare a acestei extinderi academice, conceptul a început să-și piardă specificitatea. Orice activitate sau artefact este considerat cultural dacă e un produs al interacțiunii sociale formator de identitate.

Cultura populară e de două feluri: moștenită și dobândită. Globalizarea a dus la dispariția culturilor moștenite (folclorice) din Europa și America și la înlocuirea lor cu mișmașul comercializat pe care-l voi discuta în capitolele ulterioare. Unele părți ale culturii folclorice – mai ales muzica – au devenit materia primă pentru arta înaltă, reapărând într-o formă transfigurată la Bartók, Vaughan Williams și Copland. Restul și-a schimbat forma din tradiție moștenită în „moștenire“ comercializată, iar acum se holbează la noi din cutii de sticlă aflate în muzeul de artă populară. Oamenii de azi pot fi fermecați de costumele populare, de dansul popular și de festivalurile folclorice. Dar ei nu-și găsesc identitatea prin intermediul acestor lucruri – alt mod de a spune că cultura folclorică e moartă. „Folkul“ e un stil nou în muzica pop, dar fără rădăcini într-o comunitate moștenită.

Ideea de cultură a lui Herder este „particularistă“. O cultură este definită drept ceva separat – o insulă de „noi“ într-un ocean de „ei“. Concepția lui Humboldt este „universalistă“: pentru el, persoana cultivată privește omenirea ca pe un întreg, cunoaște arta și literatura altor popoare și simpatizează cu viața omenească în toate formele și aspirațiile ei mai înalte. De ce folosim deci același cuvânt pentru două idei atât de incompatibile? De ce scriem o carte despre cultură care tratează despre „cultura comună“ și „cultura înaltă“ ca și cum s-ar afla conectate într-un fel profund? Ca persoană educată, simpatia mea se îndreaptă către Humboldt și Matthew Arnold. Ca englez de modă veche, înclin către Herder. Unul dintre motivele mele

pentru a scrie această carte este că simt cum aceste două simpatii se hrănesc din aceeași sursă.

Totuși, trebuie să pornim de la presuposiția că, discutând despre cultură, avem de-a face cu trei sau mai multe idei distincte. Dacă am pune o întrebare simplă precum „E pasta de dinți parte a culturii?“, atunci Herder ar răspunde „Cu siguranță nu, deși poate că e parte a civilizației“. Iar Arnold ar spune „Nu“, adăugând însă că pasta de dinți prezentată de Pam Germ în „Portretul unei tenii“, cu care a și câștigat un premiu, este o parte, deși poate una regretabilă, a culturii naționale. Profesorul de studii culturale va replica probabil „Sigur că pasta de dinți e o parte a culturii“, de vreme ce ea este un mod în care oamenii își formează și își exprimă identitatea socială, iar decizia de a o folosi sau nu e o decizie orientată către ceilalți. (Imaginați-vă America fără pastă de dinți!)

În cele ce urmează, metoda mea poate fi numită arheologică. Voi explora straturile conștiinței moderne, unele foarte vechi și geologice, altele mai recent depuse și încă în fierbere. Voi începe prin analiza culturii comune și a locului său în viața unui trib. Poate că este excentric să încep din acest punct, dar e la fel de excentric să încep din oricare alt punct. Pentru că cine scrie despre cultură începe doar rareori. În literatura de specialitate pe care am studiat-o, cercetătorii tind să intre direct *in mediis rebus**, luptând într-o tabără sau alta, în bătălii care sunt acum atât de confuze, încât cu greu le mai înțelege cineva sensul. Iar asta nu se întâmplă întrucât nu văd pădurea de copaci, ci întrucât nu au căutat dincolo de copaci, nu au căutat viața care-i hrănește în secret.

* În miezul lucrurilor (*lat.*).

Cultură și cult

Miezul „culturii comune“ este religia. Triburile supraviețuiesc și prosperă deoarece au zei, care topesc multiplele voințe într-una singură, reclamând și răsplătind totodată sacrificiile de care depinde viața socială. Rugăciunea reprezintă un tribut insuficient plătit unei divinități autentice, care pretinde de obicei observanță religioasă, sub forma ritualului și a sacrificiului. Există multe tipuri de observanță, dar în tradiția noastră – care include cultele elen, iudeu și creștin, și care a crescut mai întâi pe malurile fertile ale Mediteranei – putem discerne un model interesant.

În primul rând, există comunitatea – acel „noi“ colectiv al sălășluirii și apartenenței, organismul social care se dezvoltă și suferă ca un tot. Comunitatea (sau o parte unificată a ei) se adună într-un lăcaș sfânt și participă la un act colectiv, prin care e repetată și reînnoită experiența calității de membru al comunității.

În al doilea rând, în cadrul acestei trăiri a sentimentului comunității se impune și e descoperită experiența pângăririi, a separării sau „căderii“: sentimentul individului, aflat în mijlocul colectivității, că este totuși cumva aruncat și exclus, din cauza unei vini pe care trebuie s-o ispășească. Uneori e vorba de o vină morală – cu alte cuvinte, o neleguire care ar fi recunoscută ca atare chiar și în lipsa beneficiului adus de o perspectivă religioasă. Adesea însă, religia care vindecă de vină o și creează totodată – precum în cazul *miasmei* grecești, ori al pângăririi pricinuite de mân-

care a vreunui animal interzis, sau al ideii de păcat original (*i. e.* o vină care e a mea de la natură și inevitabilă). Mulți dintre cei ce vin în lăcașul de cult nu au altă vină decât cea originală – „nelegiuirea existenței înseși“, în termenii lui Schopenhauer. Dar toți au trăit ispitele ispășite prin participarea la ritual.

În al treilea rând, urmează un act de sacrificiu, care reprezintă elementul de bază în procesul ispășirii. Ceva este „oferit“ la altar, deși nu neapărat cuiva în mod special. Iar această ofrandă e o datină, repetată cu regularitate și alcătuită din gesturi ceremoniale.

În al patrulea rând, ritual transformă ofranda dintr-un obiect natural în ceva sfânt și, de aceea, supranatural. Ritualul este învăluit în sfințenia pe care o creează. Cuvintele și gesturile sale sunt arhaice, misterioase și cu atât mai imperative cu cât s-au pogorât asupra noastră fără vreo explicație. Glasul strămoșilor vorbește în ritual, iar acela care caută să schimbe sau să altereze ce este înfăptuit la altar comite primul sacrilegiu: re-creează și, ca urmare, profanează zeul.

În cele din urmă, printr-o minunată răsturnare, care este probabil arhetipul tuturor miracolelor, sacrificiul devine un *sacrament*, un „lucru“ oferit *de la* altar tocmai persoanei care face darul, și care înalță persoana din pângărire întru curățenie, din separare întru comuniune, din cădere întru mântuire.

Bineînțeles, un asemenea model nu este observabil pretutindeni.¹ Dar el se află în adâncul tradiției noastre. Poate fi găsit de la un capăt la altul al lumii antice – în cultele Demetrei și Persefonei la Eleusis, de exemplu, în cel al Dianei la Efes – și formează experiența centrală a euharistiei creștine. Acest model de comportament e însoțit și de un model de credință. Ceremonia e interpretată ca un act de venerare, iar lucrul venerat e socotit deopotrivă distinct

de cei ce venerează și totuși unit cu ei printr-o grijă personală intensă. Zeul e o persoană supranaturală, care „sălășluiește” în lăcașul de cult unde e venerat și care, de asemenea, călătorește ubicuu, dar invizibil în lumea naturală.

Ar trebui să distingem între două tipuri de înțelegere religioasă: cea mitică și cea teologică. Poveștile despre divinități și duhuri, care călătoresc prin lume grozav de interesate de ce facem noi aici, sunt inseparabile de impulsul religios. Spre deosebire de doctrinele teologice despre religie, ele nu dau nici un răspuns la întrebările noastre de muritori – nici un temei al cauzei ori scopului existenței noastre. Ele pot *sugera* răspunsuri, dar sunt prețuite și păstrate în amintire din alte motive. Mitul *însuflește lumea*, proiectând intenții și dorințe în procesele naturale, descriind natură drept ceva înzestrat cu gândire și simțire, ridicând astfel naturalul la supranatural. În mit se pare că avem de-a face cu o poveste care pretinde să fie crezută, fără a crede în adevărul ei, o metaforă pe care o transpunem în limbajul literal al propriilor noastre emoții. Găsim o paralelă a conștiinței mitice în artă, iar mulți dintre cei care (precum Jung) au observat paralela au folosit-o pentru a explica experiența frumosului. Mitul implică un anumit tip de gândire: o proiecție a conștiinței care clarifică totodată conștiința, combinând-o cu ordinea naturală.

Riturile sacre și observația sunt într-un anumit sens *meticuloase*. Rostul și puterea lor se află în îndeplinirea lor exactă. Ca și incantațiile (de care sunt strâns legate), ele trebuie împlinite *literal*, fără greș, așa cum dictează datina. Pot apărea greșeli, dar e important să fie greșeli mai curând decât inovații, de vreme ce orice inovație spontană comportă riscul *sacrilegiului*. Diferența dintre observația corectă și sacrilegiu poate fi atât de fină încât rămâne imperceptibilă pentru cineva din afară: chestiunea dacă

semnul crucii trebuie făcut cu două degete sau cu trei a scindat cândva Biserica Ortodoxă a Rusiei, cu urmări cruciale ce ne mai afectează încă.

Dacă lăsăm asemenea fapte deoparte și cercetăm credința religioasă doar ca pe un caz de filozofie teologică – un răspuns speculativ la enigma existenței –, atunci ar trebui să ni se pară extraordinar că cei ce fac fie și o mică eroare de raționament sunt numiți eretici și riscă pedepsele înspăimântătoare pe care o astfel de denumire le atrage după sine. Totuși, în credința religioasă și în observația religioasă, micile diferențe sunt mai importante decât cele mari. Cu cât cineva este mai aproape de mine în convingerile sale religioase, cu atât e mai mare repulsia mea față de „erorile” ce ne despart. Rezerva disprețuitoare a šiitului libanez față de vecinul creștin nu se poate compara cu ura față de rivalul sunit, iar dezgustul cu care calvinistul îl privește pe ateul orașului modern e rareori comparabil cu vehemența de care dă dovadă atunci când condamnă Biserica Catolică. Chiar și în religiile seculare din zilele noastre, teama de eretici a angajat o mare parte a energiei Bisericii – mărturie fiind aici „lupta” neconținută a Bisericii comuniste împotriva „deviaționismului”, „oportunismului”, „troțkismului”, „revizionismului” și a tuturor celorlalte. Nici una dintre acestea din urmă nu poate fi privită cu amuzament decât de la o distanță sigură. Pentru cei aflați în proximitatea religiei reale, lumea comportă o alegere, tranșantă și neliniștitoare, între siguranța absolută a crezului dreptei credințe și pericolul de moarte al negării acestui crez de pe o poziție aflată pe teritoriul său. Erezia și sacrilegiul sunt periculoase întrucât amenință comunitatea: meticulozitatea ritului religios e un semn că religia nu este un simplu sistem de credință, ci un criteriu care determină cine e și cine nu e membru al comunității.

Tărâmul supranatural devine o realitate pentru noi ori de câte ori ne confruntăm cu misterul morții și atârnam deasupra abisului. Știm atunci că enigma existenței nu poate fi cuprinsă în cuvinte, că doctrinele religioase, în măsura în care sunt numai doctrine, nu reușesc nici pe departe să ne dea un răspuns. Confruntându-ne cu moartea, ne pomnim în fața vertiginosului, în fața abisului fără fund, a incognoscibilului – supranaturalul în cea mai stranie formă a sa. O spaimă primară ne cuprinde pe toți – spaima de noapte, de sfârșit și de neant. Ritul religios risipește această spaimă, unindu-ne nu doar aici și acum cu comunitatea, ci și pe tărâmul morților.

Antropologii au observat printre oamenii pe care-i studiază tendința de a asimila nașterea și moartea cu „tranzițiile” care semnifică o schimbare în statutul social. Riturile funerare și ceremoniile de naștere (botezurile) sunt precum „riturile de trecere” care însoțesc inițierea, căsătoria și pregătirea tribului pentru război.² Toate aceste lucruri sunt trăite *colectiv*, ca revelări ale legăturii presupuse de calitatea de membru al comunității. Astfel este depășită agonia morții de către cei care-i supraviețuiesc: moartea este privită ca o tranziție către o altă stare în *interiorul comunității*. Mortul se alătură adunării strămoșilor, rămânând astfel în legătură cu cei vii. Determinând această tranziție ca „sacră”, tribul ridică moartea la nivelul supranatural, investind-o – așa cum investește căsătoria, nașterea și războiul – cu o autoritate divină. În apropierea morții, cei vii sunt călăuziți. Mai mult, onorându-i pe morți, recunoscându-și datoriile față de ei și tratându-i ca parte a comunității (deși ca parte care a fost „transfigurată”), un trib dobândește un simț al identității și al dăinuirii sale de-a lungul generațiilor. Cultul strămoșilor este cel mai sigur temei pentru sacrificiu, ca și pentru acea stare în care „ești gata să mori” de care

depinde viitorul unei societăți. Cultul se află într-o legătură strânsă cu grija pentru urmași, și pentru urmașii urmașilor, care vin pe lume ca un zălog sfânt pentru cei ce au plecat. Pe acest temei, profanarea unui mormânt este o formă primară de sacrilegiu, după cum este orice lipsă de respect comparabilă manifestată față de morți. Din tratarea sacrilegă a morților decurg toate celelalte impietăți – iar în vremuri lipsite de credință (precum a noastră) lipsa de respect față de strămoși devine un motiv recurent al vieții publice. E important să ne aducem aminte de asta când analizăm „războaiele dintre culturi“ de azi.

Ritul funerar e un balsam pentru rana morții întrucât unește tribul în jurul experienței sale esențiale, experiența faptului de a fi membru al comunității. Persoana moartă nu dispare din comunitate, ci devine o parte a ei permanentă, deși invizibilă. Ceea ce nu trebuie să implice negarea morții sau o credință în nemurirea personală: ritualul are sens la un nivel pur simbolic, fără beneficiul unor asemenea comentarii reflexive. El ne arată originile naturale ale experienței sacralului. Sunt sacre acele lucruri în care sălășluiește duhul comunității și în care destinul *nostru* se află în joc: așa cum e cazul, de pildă, cu sentimentele sexuale, cu atitudinea față de copii și părinți, cu ritualurile de inițiere ori cu cele legate de calitatea de membru al comunității, în cadrul cărora se formează persoana l plural – așa-zisul „noi“. Revoluția sexuală din epoca modernă a dezvrăjit actul sexual. Sexul a fost în cele din urmă îndepărtat din tărâmul sacru, a devenit treaba „mea“, în care nu mai suntem implicați „noi“. Așa cum vor sugera unele argumente de mai jos, această de-consacrare a procesului reproducător reprezintă faptul de căpătâi al culturii moderne.

E de la sine înțeles că o cultură comună strânge laolaltă o societate. Dar o face într-un fel aparte. Unitatea unei

societăți mari poate fi dobândită prin teroare, punând în fața oamenilor un pericol comun ori un „dușman dinăuntru” – manevrând în chip variat amenințarea cu moartea, așa cum o fac dictatorii moderni. Cultura comună este în ansamblu o metodă mai pașnică, care unește membrii prezenți prin aceea că-i închină trecutului și viitorului comunității. Moartea nu e o sperietoare, ci catalizatorul benign al ordinii sociale, trecerea ce oferă asigurarea că noi toți ne vom alătura, în timp, comunității strămoșilor și vom deveni sfințiți și transfigurați ca și ei.

De la Iluminism încoace, europenii au gândit în chip firesc societatea drept un contract. Noutatea ideii e dublă: mai întâi, ea presupune că faptul de a fi membru al societății este o alegere liberă. În al doilea rând, sugerează că toți membrii societății trăiesc în prezent. Nici una din aceste idei nu este adevărată. Dar, în absența religiei, oamenii tind să *creadă* că sunt adevărate. Chiar dacă recunoaștem contractul social drept ceea ce este – o ficțiune care ascunde pustiul din inima politicii moderne –, ne vine totuși greu să formulăm obligațiile noastre sociale și politice în alți termeni. Burke a reacționat violent la contractul social așa cum a fost el interpretat de revoluționarii francezi. Făcând „poporul” suveran, a argumentat el, Revoluția abolește drepturile celor morți și ale celor nenăscuți. Grija față de morți și cea față de nenăscuți sunt intim legate. Abuzul sacrileg față de morți reprezintă de asemenea o irosire a capitalului social. Invers, respectându-i pe morți și dorințele lor, păstrăm intacte resursele acumulate ale societății și ridicăm un obstacol în calea celor vii și a dorinței lor de a pune mâna, doar pentru ei, pe tot ce s-a acumulat. Când o școală ori o fundație e dedicată morților, cunoașterea și proprietatea sunt salvate de urgențele cotidiene și păstrate pentru generațiile viitoare. Conceptul de sacrilegiu reprezintă de aceea o forță care protejează și conservă. Fără el, resur-

sele pot fi jefuite – fapt de care noi, moștenitorii Iluminismului, suntem cum nu se poate mai conștienți.

Antropologii studiază oamenii dintr-o perspectivă exterioară. Ei justifică obiceiuri în termeni care n-ar fi niciodată folosiți de oamenii înșiși, a căror perspectivă e interioară, proprie membrilor comunității. Pentru un antropolog aflat într-o comunitate străină de societatea din care provine, care studiază riturile și datinile unui trib, pietatea față de morți are o funcție: ea e justificată de beneficiul pe care-l aduce celor vii. Dar un membru al tribului e departe de a se gândi la acest beneficiu. El cinstește morții întrucât cinstirea li se cuvine: viitorul lui sau al altora nu e luat în calcul. Într-adevăr, dacă ar adopta perspectiva antropologului, membrul tribului ar fi un pericol tocmai pentru ordinea pe care dorește s-o apere. Pentru că ar deschide poarta îndoielii, atât în el, cât și în semenii săi. Pietatea este un mijloc către unitatea socială ~~doar~~ dacă nu e tratată ca un mijloc. Funcția pietății este îndeplinită când oamenii fac ceea ce pretinde pietatea, dar pentru nici un alt motiv decât acela că pietatea le-o pretinde.

Ciocnirea dintre perspectiva interioară și cea exterioară reprezintă o trăsătură familiară a experienței moderne: apărarea „prejudecății”^{*} de către Burke este unul dintre primele și cele mai vii exemple ale acestei ciocniri. Cum poți susține „prejudecata” altfel decât pornind de la presupuziția unei minți deschise? Oamenii moderni tânjesec să fie membri ai unei comunități; dar această calitate există doar printre oamenii care nu tânjesec după ea, care nu au o concepție efectivă despre ea, care sunt atât de cufundați în ea, încât o găsesc înscrisă în manifestarea naturii înseși.

^{*} În sensul lui Burke de aici, prejudecata este un temei provenit din tradiție.

Asemenea oameni au acces direct, prin intermediul culturii comune, la viziunea etică asupra omului.

Viziunea etică este furnizată de orice religie și de ea are nevoie orice societate – viziunea asupra omului ca obiect al judecății. Indiferent dacă judecătorul e om sau zeu, indiferent dacă socotelile sunt făcute în această lume sau în cea viitoare, indiferent dacă puteri naturale ori supranaturale ne mântuiesc, judecata este miezul religiei. Privită dintr-un punct de vedere exterior, această judecată este vocea imaginară a tribului, cerând socoteală membrilor săi pentru interesul comun pe termen lung.³ Dar, din punctul de vedere interior, judecata e un *destin*, de care nu poți scăpa, de vreme ce nici o faptă nu poate fi ascunsă de ochii supranaturali.

Viziunea etică înzestrează materia umană cu o formă personală, ridicându-ne astfel deasupra naturii și așezându-ne alături de judecătorul nostru. Dacă suntem judecați, atunci trebuie să fim liberi și răspunzători pentru faptele noastre. Ființa liberă nu e doar un organism: are o viață a sa, care e doar a sa și pe care o creează prin alegerile sale. De aceea ea se află deasupra naturii tocmai în acele activități care-o dezvăluie drept parte a ei. Nu e o creatură de-o clipă, ci, dimpotrivă, o creatură ce dăinuie în timp și e primejduită întotdeauna de faptele sale. Ești responsabil acum pentru faptele de ieri și poți fi trăs la răspundere mâine pentru faptele de azi. Când te afli în fața judecătorului, nu fapta ta e condamnată ori lăudată, ci tu însuși, care ești același în clipa judecății și în cea a acțiunii, după cum vei fi în veci.

Această responsabilitate pe termen lung înseamnă că ființa liberă este extrasă din ordinea naturală. Faptele și scăpările sale decurg din izvorul lăuntric al intenției. Rațiunile sale sunt măsurate pe scara virtuții și viciului, și ea este privită așa cum sunt privite ființele supranaturale: subiect, iar nu obiect; cauză, nu efect; centru invizibil al lumii sale,

dar, cumva, nu pe de-a-ntregul parte a acesteia. În acest context, Kant a vorbit despre „sinele transcendental“, care e sediul libertății noastre. Există și termeni mai vechi prin care s-a încercat exprimarea aceleiași idei: suflet, spirit, sine; „Eu sunt cel ce sunt“ din cuvântul lui Dumnezeu către Moise; *nafs* (suflet, sine, individ) din Coran; și metafora Sfântului Pavel despre față (*prosopon*):

Căci vedem acum ca prin oglindă, în ghicitură, iar atunci, față către față; acum cunosc în parte, dar atunci voi cunoaște pe deplin, precum am fost cunoscut și eu (1 Corinteni 13, 12).

Toți acești termeni sunt încercări de a contura aceeași viziune, a făptuitorului *în* lume care e judecat dintr-un punct de vedere situat în afara lumii – un punct de vedere care este și al său.

Viziunea etică asupra omului conferă valoare formei omenești, chipului omenesc, faptei omenești și cuvântului omenesc. Face cu puțință emoțiile mai înalte, prin care înnobilăm viețile noastre și pe ale celor din jurul nostru. Dragostea erotică și cea părintească trec prin ființa pe deplin „empirică“ pe care o strângem în brațe și țintesc către centrul insesizabil și transcendental, către nimicul asemănător divinității care este totul, către lumina care strălucește în ochii omenești, dar care strălucește și într-un punct insesizabil aflat dincolo de ei. Această *revelație a individului în libertatea sa* constituie una dintre temele de bază ale artei înalte, și nu e greu de înțeles de ce: atrage și interzice descrierea deopotrivă. Ea dă naștere venerației și exaltării, ca și cum ne-am afla în prezența unei taine divine. Și tocmai asta și este, potrivit relatării fără egal a lui Dante din *La Vita Nuova*.

Din punctul de vedere interior, viziunea etică asupra omului e un temei constant pentru acțiune, un temei care

renaște mereu din sine însuși. Ne determină să acordăm respect altor oameni și să le fim loiali. Conferă importanță, mister și sfințenie celor mai neînsemnate tranzacții ale noastre și ne umple faptele cu un sens care nu e din lumea aceasta. De aceea, din punctul de vedere exterior, ea reprezintă un adaos neprețuit la liantul societății. Nici un antropolog nu ar dori, analizând o comunitate unde dogmele religiei au prins rădăcini, să trezească la realitate tribul din riturile și legendele sale sacre. Doar cei crescuți în credință simt impulsul, atunci când o pierd, de a ruina credința celorlalți. Pentru antropolog, religia este stâlpul culturii și, de aceea, garanția cunoașterii sociale.

Viziunea etică protejează capitalul social. Totodată însă ea eliberează și domolește emoțiile sociale. O cultură comună permite și totodată educă sentimentele mai adânci. Voi da un exemplu din *Odiseea* lui Homer.

În graba de a pleca din palatul lui Circe, Elpenor, din ceata de *hetairoi** a lui Ulise, căzuse și-și rupsesse gâtul fiind beat criță. Ulise și membrii care mai rămăseseră din echipaj au fugit de pe insula vrăjită, lăsându-l pe Elpenor neîngropat. Când mai târziu Ulise cheamă sufletele morților, primul care apare, împins de nevoie, este Elpenor. Și el îi vorbește domnului și conducătorului său după cum urmează:

Acum mă rog de tine / În numele alor tăi lăsați în urmă / Și care nu-s de față, pe soția, / Pe tata care te crescu pe tine / De mic, pe Telemah, pe care singur / Acasă l-ai lăsat, că eu știu bine / Că tu, plecând de pe tărâmul morții, / Te vei abate în ostrovul Aia, / Cu vasul tău frumos lucrat. Acolo / Te rog să-ți amintești de mine, doamne, / Să nu mă lași 'napoi la despărțire / Neplâns și ne-ngropat, ca să nu superi / Pe zei cumva cu asta pentru

* Tovarăși de arme (*gr.*).

mine, / Ci să mă-nscrumi cu armătura-mi toată / Și să-mi durezi
mormânt pe malul mării, / Ca soarta mea s-o știe și urmașii.
/ Fă-mi asta, și-n mormânt înfige-mi vâsla / Cu care eu vâsleam
între tovarăși (Homer, *Odiseea*, [trad. de George Murnu, Uni-
vers, București, 1971, Cântul al XI-lea, vv. 89-106]).

Elpenor nu cere doar să fie îngropat, el cere să fie jelit. „Nu mă lăsa“, imploră el, „neplâns și ne-ngropat“ (*aklauton kai athapton*). Ulise știe ce să facă: trebuie să ardă trupul lui Elpenor, să-i jelească moartea și să-i înalțe un mormânt. Cei nenăscuți sunt esențial implicați în această jertfă pentru morți, iar cinstindu-l pe Elpenor, Ulise acționează de ase-menea pentru „cei ce nu sunt încă“. Faptele lui sunt legate, într-un mod nemijlocit pentru percepția lui Ulise, de dragostea pentru familie și de respectul pentru tatăl care-l crescuse. Cultura comună cuprinde aceste stări sufletești complexe și le întărește puterea. Cerând să fie jelit, Elpenor întărește toate celelalte sentimente pătrunse de simțul datoriei. El îi stă în față lui Ulise așa cum o ființă etică îi stă în față alteia – ca obiect al judecății.

Orice cititor al lui Homer este impresionat de sentimentul firesc și nepervers care umple sufletele personajelor, făcându-le transparente unele pentru celelalte, dar și pentru ele însele. În orice situație ele „știi ce să simtă“ și acționează fără ezitare, exprimându-și și apărându-și viziunea asupra lucrurilor. Exemplul lui Elpenor aruncă o lumină asupra acestui fapt. Riturile și datinile unei culturi comune micșorează distanța dintre emoție și faptă: ele le spun oamenilor ce să facă, tocmai în acele situații când viziunea etică își impune prezența – când dragostea, durerea, mânia sau răzbunarea devin motivele propriu-zise și când ne aflăm unii în fața altora, suflet către suflet. Și întrucât sunt construite și acceptate social, aceste rituri și datini legitimează nu doar acțiunile, ci și sentimentele ce se manifestă prin ele.

E mai ușor să simți emoții grave când societatea pretinde așa ceva, e și mai ușor când ele sunt însoțite de un reper-toriu de gesturi acceptate, prin care să-ți coregrafiezi și să-ți ordonezi nenorocirea. Iată de ce Elpenor poate cere să fie jelit: sub jurisdicția benignă a unei culturi comune, durerea e trăită în chip legiuit.

Viziunea etică asupra naturii noastre dă sens vieților noastre. Dar ea are un preț. Ne cere să înfruntăm judecata. Trebuie să fim în întregime oameni, respirând totodată aerul îngerilor, să fim naturali și supranaturali deopotrivă. Unei comunități care a supraviețuit zeilor săi îi rămân trei opțiuni. Poate găsi o cale seculară către viața etică. Sau poate simula emoțiile adânci, deși trăiește fără ele. Ori poate renunța la prefăcătorie, prăbușindu-se, așa cum spune Burke, în „praful și pulberea individualității“. Iată care sunt opțiunile tranșante pe care le avem, iar restul acestei cărți apără prima opțiune – calea culturii înalte, care ne învață să trăim *ca și cum* viețile noastre ar conta în eternitate. Dar mai întâi să ne întoarcem la Elpenor.

În condiții moderne, durerea nu e ușor de îndurat. Orice persoană are motive serioase s-o evite și poate foarte bine încerca s-o facă, chiar în prezența obiectului ei prin excelență, și anume moartea cuiva iubit. Un fel de preocupare anxioasă intervine ca să stăvilească emoția – o grabă de a îndepărta rămășițele și o amorțeală ce refuză să creadă. Emily Dickinson descrie experiența în cuvinte memorabile:

A pomenit și a uitat;
Apoi, ușoară ca o trestie
Aplecată peste ape, abia de s-a zbătut,
A acceptat și dusă-a fost.

Iar noi, noi i-am netezit părul
Și i-am ridicat capul;

Apoi răgaz cumplit urmă,
De rostuit credința.

Ca răspuns dat morții, e important să simți ceva, și totuși nu ai la îndemână nici un precedent, de vreme ce orice moarte e originală, e pierdere a unui individ *anume*, a unei *anume* priviri judecătore. Cererea de a simți îmi este adresată aici și acum, și e inseparabilă de imperativele vieții mele individuale și ale situației mele prezente. Privind în jur nu aflu însă nici un ajutor, nici un exemplu, nici un repertoriu din care să mă inspir și cu ajutorul căruia să stârnesc compasiunea nestăvilită a tribului meu real sau imaginar. Emoția adâncă reclamă corul nevăzut – pe ceilalți care vor dansa cu ea; când corul lipsește, ne refugiem în singurătate și refuz mut. Începem să ne pierdem încrederea în viziunea care face din viața omenească centrul unei drame cosmice. Atunci emoțiile ne vin cumva din afară, fără a purta marca vreunui sine, semnul intenției, al angajamentului ori responsabilității. Un „răgaz cumplit“ ne cuprinde: răgazul unei vieți care fuge de judecată.

În acest sens, există o paralelă importantă între cultura comună și cultura înaltă. Încă de pe vremea Iluminismului, filozofii au dezbătut valoarea culturii înalte (chiar dacă fără a folosi neapărat acest termen pentru a o descrie): ce anume *învățăm* prin studiul artei, al literaturii, al istoriei și al muzicii? Memorăm pur și simplu date și fapte, versuri și tehnici, acumulând o anumită cantitate de cunoștințe literare? Sau aici e implicat un alt tip de cunoaștere? Iată un răspuns la aceste întrebări:

Cunoașterea include trei tipuri distincte: a cunoaște *că*, a cunoaște *cum* și a cunoaște *ce*. Știu *că* uraniul e radioactiv; știu *cum* să merg pe bicicletă; uneori știu *ce* să fac, *ce* să spun și *ce* să simt. Primul tip de cunoaștere e informație

(știința e partea ei sistematică); al doilea e abilitate; al treilea, virtute. În ordine inversă, ele corespund celor trei inputuri ale unei vieți raționale: scopurile, mijloacele și faptele. A ști ce să faci, sugerează Aristotel, e o chestiune de judecată dreaptă (*orthos logos*); dar asta presupune și o dreaptă *simțire*. Persoana virtuoasă „știe ce să simtă“, iar asta înseamnă să simți ceea ce este cerut de situație: emoția potrivită, îndreptată către obiectul potrivit, în ocazia și măsura potrivite. Educația morală are drept scop tocmai această cunoaștere: ea este o educație a emoțiilor. Virtutea eroului grec e totuna cu siguranța sa emoțională, iar această siguranță e darul culturii și al viziunii mai înalte pe care cultura o face disponibilă. Așezând individul în contextul grupului, înzestrându-l cu expresii rituale și cu mijloacele de descărcare colectivă, unindu-l în gândire cu cei nenăscuți și cu morții, impregnându-i gândurile cu ideile sfințeniei și sacrilegiului, cultura îi permite eroului să exprime în siguranță și cu sinceritate sentimentele cerute de viața socială. Cultura comună îi spune cum și ce să simtă, iar făcând asta îi ridică viața pe planul etic, unde gândul judecății sălășluiește în tot ce face.

Ceva similar s-a spus despre cultura înaltă. Studiind ceea ce Matthew Arnold a numit „lucrurile cel mai bine gândite și cel mai bine spuse“, extindem repertoriul emoției. Plângând moartea lui Wordsworth, Arnold scria: „Cine, vai, cine ne va mai face să simțim?“⁴ Arnold știa că simțirea nu există în și prin sine însăși, în vreun mediu pur subiectiv, oricât de mult ne-am amăgi să credem altminteri – anume că suntem modele de sensibilitate lipsite accidental de mijloacele de a o exprima. Simțirea există când găsește o formă obiectivă, în cuvinte, gesturi, planuri și proiecte. Sentimentul implică o imagine despre lume și o poziție în raport cu ea. El se întemeiază pe intelect. Poetul, care ne

face pentru o clipă să călătorim în timp în întâmpinarea emoției sale, și astfel s-o retrăim în noi, poate descătușa expresia și dezmoști sângele.

Criticul Eva Brann spunea despre romanele lui Jane Austen că

reformează sufletul dezbinat și statornicesc respectul față de inima ascunsă. Oferă exemplul unei limbi corecte și necorupte, ne încurajează să ne cunoaștem și să-i judecăm drept pe alții...

Adevărată-sau nu, această descriere spune un lucru important despre ce ni se împărtășește prin romane – nu fapte ori teorii, ci stări de spirit și virtuți morale. Într-un fel, prin lectura lui Jane Austen, ne sugerează Brann, ne întărim, cam așa cum ne întărim prin riturile și tainele unei culturi religioase comune. Prin artă și literatură se petrece o întregire, o reintegrare a sinelui în comunitatea de care aparține. Și poate că în asta constă importanța culturii înalte, în aceea că oferă în continuare, într-o formă intensificată și imaginativă, viziunea etică pe care religia ne-o pune la îndemână.

Dacă cultura comună și cea înaltă sunt legate astfel, atunci putem găsi imediat răspunsul la dezbaterea supărătoare dintre F.R. Leavis și C.P. Snow, în care primul a ridiculizat sugestia lui Snow că acum există două culturi (înalte) – artistică și științifică – și că, pentru a fi cu adevărat cultivat, trebuie să fii expert în amândouă.⁵ În viziunea pe care o propun, cultura înaltă nu este o sursă de cunoaștere științifică sau tehnologică (a cunoaște *că* ori a cunoaște *cum*), ci o sursă de înțelepciune practică (a cunoaște *ce*). Înțelesul ei rezidă în viziunea etică pe care o perpetuează și în ordinea ce rezultă de aici pentru emoțiile noastre. Într-o asemenea viziune, cultura științifică nu-și mai are locul, după cum nu și-l are o religie științifică; cultura, ca

și religia, se ocupă de întrebarea la care știința nu răspunde: *ce să simți?* Cunoașterea pe care ne-o dăruiește nu e una despre fapte ori mijloace, ci despre scopuri: cea mai prețioasă cunoaștere pe care o avem.

Mulți vor găsi viziunea pe care o propun aici fără noi-mă. Ea pare prea depărtată de experiența noastră postmodernă, pare prea evident o moștenire a unor căi de gândire ce nu ne mai sunt accesibile – sau, dacă mai sunt, sunt accesibile doar printr-o izolare studioasă de realitățile vieții postmoderne. Împărtășesc acest scepticism într-o anumită măsură. Totuși nu știu nici o altă dare de seamă care să explice fie istoria culturii înalte, fie puterea ei. Prin urmare, iată câteva considerații care ne-ar putea face să luăm viziunea de mai sus în serios.

Cultura înaltă a Atenei era centrată în jurul teatrului, în special al tragediei. Însă tragedia era o dramatizare și o adâncire a experienței religioase. Tragediile erau festivaluri religioase și în multe dintre ele vedem puse în scenă, în forme variate și agonice, drama centrală a cultului – drama individului căzut în dizgrație printr-un păcat sacru și, ca urmare, ostracizat. Catharsisul (așa cum este el descris de Aristotel) produs de moartea eroului este el însuși o emoție religioasă – un sentiment al comuniunii refăcute, în care, prin moarte și transfigurare, eroul păcătos este reprimit în comunitate. Mișcarea multor tragedii grecești poate fi cel mai bine înțeleasă în termenii arhetipului religios al cultului – pentru că el conferă sens straniei experiențe a liniștii ce apare pornind de la aceste crime obligatorii.

Cultura înaltă nu este separată de ritul religios în nici o epocă în chip firesc religioasă. Arta, muzica și literatura religioase formează filonul central al culturii înalte în toate societățile unde cultura comună religioasă este dominantă.

Mai mult, când arta și religia încep să se despartă – după cum s-a întâmplat în Europa de la Renaștere încoace –, lucrul se petrece de obicei deoarece religia ajunge la ananghie sau în declin. Când arta și religia sunt sănătoase, ele sunt totodată inseparabile.

În sfârșit, dacă analizăm cultura înaltă a epocii moderne, vom fi izbiți de tema alienării ce străbate atât de multe dintre creațiile sale. Literatura, arta și muzica modernă vorbesc despre individul izolat, despre căutarea unui cămin ori a unei comunități sau despre căderea în singurătate și înstrăinare. E ca și cum cultura înaltă a societății noastre, încetând să mai fie o meditație asupra religiei comune, a ajuns în schimb o meditație asupra lipsei sale. Iar câteva dintre cele mai mari opere de artă ale epocii noastre sunt încercări – precum *Patru cvartete* ale lui T.S. Eliot, *Elegiile duineze* ale lui Rilke ori *În căutarea timpului pierdut* a lui Proust – de a descoperi o restaurare lăuntrică, imaginară, a sinelui, care să aibă forța mântuitoare a cultului, comunității și tainei.

E-adevărat, aceste observații sunt anecdotice. Dar ele sugerează că legăturile dintre cultura comună și cea înaltă sunt adânci și că cele două culturi provin poate din aceeași nevoie psihică – nevoia unei comuniuni etice în care sinele poate fi absorbit, greșelile sale depășite și iertate, iar emoțiile retrăite într-o formă neperversă. Comuniunea oferită de artă este doar una imaginară, născută din curente de simpatie care animă tărâmul ficțiunilor. Dar consolarea dată de lucruri imaginare nu este o consolare imaginară.

Legătura este confirmată mai departe de reflecția asupra textului sacru și a înțelesului său. Scrisul transformă religia așa cum transformă tot ce atinge. Religiile universale sunt tocmai acele religii ale căror divinități sălășluiesc nu în idoli

sau temple, ci în texte, iar Dumnezeu lui Israel spune explicit, în a doua poruncă, că, fiind definit printr-un text (tablele legii), nu poate tolera nici un „chip cioplit“. Textul are universalitatea gândului: se emancipează de spațiu și timp și se adresează tuturor celor care pot citi ori auzi. Deși altarul local își poate păstra sfințenia, el este sfânt, totuși, doar ca un *caz* al epifaniei zeului. Alte locuri, la fel de sacre, sunt și ele recunoscute ca pământ „sfânt“. Sursa primordială a sfințeniei ajunge acum ritualul universal, care poate fi împlinit în orice loc sfințit. Aura de sfințenie depinde mai degrabă de timp decât de loc – ceasurile de venerare, precum în credința musulmană, ori zilele sfinte și sărbătorile liturgice ale creștinilor și mozaicilor. Ritul ajunge impregnat de gândire; cuvintele sale devin sacre, ele nu pot fi schimbate decât de o mare autoritate împuternicită să vorbească în numele Domnului. De aceea, aproape toate liturghiile însemnate sunt ținute într-o limbă antică sau într-un idiom istoric. Trebuie să rămână neschimbate în mijlocul schimbării, precum glasul lui Dumnezeu. Iată cum se transformă un cult într-o biserică și cum se emancipează calitatea de membru al comunității de înrudirea prin sânge, de apartenența la trib și de proximitatea spațială, pentru a deveni „comuniunea credincioșilor“.

Deși țelul venerării se află dincolo de clipă, în forma unei făgăduite mântuiri de păcatul original al singurătății, el nu poate fi de fapt separat de mijloacele liturgice. Mijloacele și scopurile sunt inextricabil legate. Gândirea și experiența sunt inseparabile în liturghie, așa cum sunt și în artă. Schimbările în liturghie sunt de o mare importanță pentru credincios, de vreme ce sunt schimbări ale felului în care trăiește experiența lui Dumnezeu. Întrebări precum

dacă să fie folosită Cartea de rugăciuni ori dacă liturghia să fie oficiată după canonul romano-catolic nu sunt întrebări „doar de formă“. A presupune că ritul e doar o chestiune de formă înseamnă a-ți imagina tocmai acel fel de separare a formei și conținutului care reprezintă moartea (moartea prin afirmarea credinței) a unei culturi comune veritabile.

Oameni luminați își bat adesea joc de controversale din jurul liturghiei și pretind că nu înțeleg dorința de a folosi cuvinte vechi altfel decât din „motive estetice“. Au dreptate să vadă o asemănare între interesul estetic și actul venerării. Dar se înșală considerând că această asemănare e doar accidentală. Absorbirea cvasiestetică în cuvintele și gesturile sfinte e o componentă a procesului mântuirii. Participând la el, credinciosul suferă o schimbare a condiției sale spirituale. Ceremonia nu e atât un mijloc către acest scop, cât o prefigurare a sa. În ritual, credinciosul *se confruntă* cu Dumnezeu și e purificat prin aceea că suportă privirea Domnului.

Vigilența față de liturghie este asemeni vigilenței lui Dumnezeu față de idoli. Cuvintele sfinte nu emană din vocea pur și simplu omenească, ci de la divinitate: precum Coranul sau Biblia, sunt dictate din tărâmul transcendent. Când un text este etern, imuabil și o expresie a voinței neschimbătoare a Domnului, apare o nevoie de comentariu. Odată cu trecerea timpului, folosirea acestor cuvinte devine tot mai obscură, mai prinsă în contradicții, tot mai mult pângărită de circumstanțe. Tocmai caracterul lor venerabil, care le plasează mai presus de orice îndoială, le împresoară acum cu întrebări. În consecință, arta interpretării – hermeneutica – este o parte esențială a oricărei culturi înțemiate pe texte sacre. Oamenii au o nevoie crescândă de

un mediator care să lămurească cuvântul Domnului, fără să-i știrbească autoritatea absolută.

Acolo unde textele sunt sacre, cuvântul scris devine vehiculul primordial al comunicării, calea paradigmatică de a da experienței o expresie permanentă și plină de înțeles. Și alte texte capătă o aură de sfințenie și sunt studiate pentru înțelesurile lor mai adânci. Această atitudine față de cuvântul scris ilustrează din nou continuitatea dintre cultura înaltă și o tradiție religioasă, și sugerează că cea dintâi e construită pe temelia celei de-a doua.

În acest sens, o exemplificare convingătoare este situația delicată a studiilor literare. Dacă studenții trebuie să citească și să analizeze texte literare, atunci ar trebui să existe neapărat un acord cu privire la *ce* texte să fie studiate. Dacă *orice* text e potrivit, atunci nici unul nu este. Doar dacă textele se aleg cumva de la sine poate fi clădită o educație pornind de la arta lecturii lor. De aici apare nevoia unui „canon“ ori a unei tradiții literare, în care se află depozitul cunoașterii literare și în care aceasta din urmă poate fi regăsită. Dar, când tinerii sunt crescuți în absența unui text sacru, li se va părea greu de înțeles că secretul vieții ar putea fi găsit în ceva așa de lipsit de viață precum o *carte* – mai ales o carte scrisă cu mii de ani înainte, într-o limbă care nu se mai vorbește azi. Profesorii se vor afla în impas când vor trebui să explice de ce studenții lor ar trebui să citească mai curând George Eliot decât Irvine Welsh, sau de ce ar trebui să citească pur și simplu, mai degrabă decât să se uite la MTV. Nu are nici un rost să reluăm aici puternicele argumente ale lui Leavis care arată că George Eliot este esențială pentru Marea Tradiție. Stă în firea lucrurilor ca argumentele unui critic să fie adresate doar celor care respectă deja îndeajuns literatura, fiindcă

numai ei vor înțelege rostul studiului aprofundat și al analizei morale.

Acest impas stă la baza multora dintre luptele date în jurul programei de învățământ în zilele noastre. Vom înțelege aceste lupte, mi se pare, doar dacă vom recunoaște legătura dintre cultura înaltă și religie. La fel, vom înțelege patosul culturii înalte când va fi în sfârșit separat de experiența celor sfinte.

Dar aici trebuie să facem o pauză. Ideea sacralului și a culturii comune care-o nutrește nu mai sunt atât de ușor accesibile. Nici nu s-au mai bucurat, de la Iluminism încolo, de ascendentul pe care-l avuseseră în treburile omenești. În același timp, tocmai începând cu Iluminismul au apărut teoriile asupra culturii. E ca și cum cultura a fost observată pentru prima dată exact atunci când formele sale mai vechi dispăreau. Prin urmare, am face bine să obținem o privire de ansamblu asupra Iluminismului, una dintre moștenirile sale fiind chiar tema acestei cărți.

Iluminismul

Iluminismul a început cu dezvoltarea științei moderne, a culminat în Revoluția Franceză, apoi s-a risipit în valuri succesive de năzuințe, speranțe și îndoieli. Era caracterizat de scepticism față de autoritate, de respect pentru rațiune și de susținerea libertății individuale, mai degrabă decât a poruncii divine, ca bază a ordinii morale și politice. Iluminismul s-a exprimat în varii feluri, potrivit însușirilor naționale și condițiilor locale, dar își datorează cea mai celebră definiție lui Kant, care, în 1784, îl descria drept „eliberarea omului de minoratul autoimpus“, adăugând că acest minorat rezidă „nu în lipsa discernământului, ci într-o lipsă a hotărârii și curajului de a-l folosi fără ajutorul altuia“⁶. Pe vremea când Kant scria aceste cuvinte, Iluminismul se afla în plină criză. Susținerea de către Herder a „culturii“ împotriva „civilizației“ este, în parte, o reacție la viziunea lui Kant asupra naturii umane, formată după un singur model și împlinită într-un singur fel – prin rațiune, libertate și lege. Lui Herder i se părea că „universalismul“ apărut de Kant amenință tot ce e mai prețios în sufletul omenesc – mai precis, ceea ce e local, fidel și înrădăcinat.

Ar fi absurd să credem că Iluminismul este un fenomen unic sau că ar putea fi definit în vreun fel mai puțin vag decât l-a definit Kant. Dar merită să identificăm câteva din transformările intelectuale, emoționale și politice care au apărut în zorii revoluției științifice, întrucât au afectat

tot ce a urmat și și-au lăsat pecetea de neșters pe cultura modernă.

În primul rând este transformarea observată de Herder. Oamenii luminați* nu se mai definesc în termeni de loc, istorie, trib sau dinastie, dar emit în schimb pretenții asupra unei naturi umane universale, ale cărei legi sunt valabile pentru întreaga umanitate. Pentru Kant, devotamentul tribal, rasial ori dinastic trebuia să facă loc unei jurisdicții universale, care ar fi garantat pacea măcinând geloziile locale care o amenințau.

Urmează apoi retragerea sacrului. Zeii și sfinții încetează să-și mai frecventeze lăcașurile de cult, vechile ceremonii își pierd autoritatea divină, textele sacre sunt puse sub semnul întrebării, îndoiala cuprinde tot, exceptând cele mai abstracte versiuni ale doctrinei religioase. Procesul începuse cu Reforma și cu „preoția tuturor credincioșilor“ propovăduită de Luther. Dar a căpătat o turnură specială în timpul secolului al XVIII-lea, când oamenii au început să privească textele și legendele sacre mai curând ca metafore decât ca adevăruri literale. Deismul abstract al lui Voltaire și Kant privește religia ca pe o relație nemijlocită între Dumnezeu și sinele omului. Cunoașterea lui Dumnezeu are loc prin puterea judecății noastre și prin exercițiul alegerii morale, fără ajutorul imaginilor, textelor sau ritualurilor.⁷ Astfel definită, linia de demarcație dintre deism și ateism este extrem de subțire.

Mai departe, autoritatea moștenită își pierde influența. Pentru Iluminism, nimeni nu e investit cu un „drept divin“ de a supune. Orice autoritate se bazează pe voința liberă a celor care o recunosc. Nici o guvernare nu e legitimă, așadar, decât dacă e liber acceptată de supușii ei.

* În sensul de adepți ai Iluminismului.

Organizarea politică e închipuită mai degrabă ca un „contract social“ între indivizi care aleg liber decât ca, o legătură moștenită.

Odată cu retragerea zeilor și pierderea rădăcinilor, gânditorii iluminiști s-au pomenit lansați într-o nouă căutare – nu a divinului, ci a naturalului. „Sălbaticul nobil“ al lui Rousseau n-a încetat să bântuie literatura occidentală din momentul în care a apărut din creierul chinuit de îndoieli al creatorului său. Potrivit lui Rousseau, omul a fost corupt de societate. Pentru a ne redescoperi libertatea trebuie să ne evaluăm fiecare activitate cu măsura contraponderii sale „naturale“. Ceea ce nu înseamnă că ne-am putea întoarce la starea noastră „naturală“; însăși ideea unei stări naturale este o abstracțiune filozofică. Totuși, în toate cele se află o *altă cale*, un drum încă nedescoperit către autenticitate, care ne va permite să facem în chip liber ceea ce acum facem doar din constrângere. Așadar, nici o instituție existentă n-ar trebui acceptată doar pentru că există. Orice practică și orice obicei ar trebui analizate, măsurate cu un standard a priori și amendate dacă se dovedește că nu sunt îndeajuns de bune.

Astfel de idei au modificat climatul cultural din Europa și America. Iluminismul a devenit de atunci o preocupare centrală a sociologiei. Ferdinand Tönnies, de exemplu, a formulat o distincție între două tipuri de societăți – *Gemeinschaft* și *Gesellschaft* –, prima bazată pe afecțiune, afinitate și atașament istoric, cea de-a doua, pe diviziunea muncii, urmărirea intereselor personale și asocierea liberă prin contract și schimb.⁸ Societățile tradiționale, argumenta el, sunt de primul fel și interpretează obligațiile și loialitățile în termenii unui destin ne-negociabil. Societățile moderne sunt de al doilea fel, prin urmare consideră provizorii toate instituțiile și practicile, care trebuie revizuite în lumina trebuințelor

lor noastre schimbătoare. Tranziția de la *Gemeinschaft* la *Gesellschaft* face parte din ceea ce s-a întâmplat în Epoca Luminilor, reprezentând o explicație pentru vastele schimbări culturale, petrecute ca urmare a faptului că oamenii au învățat să-și vadă obligațiile în termeni contractuali și astfel să conceapă un mod de a scăpa de ele.

Max Weber scria, în același context, despre o tranziție de la formele de autoritate tradiționale la cele „legal-raționale”, primele acceptate în virtutea unei folosiri imemoriale, celelalte, în virtutea unei legi imparțiale.⁹ Acestor două distincții li se poate adăuga o a treia, datorată lui Sir Henry Maine, care a descris tranziția de la societățile tradiționale la cele moderne ca pe o schimbare de la status la contract – *i. e.* o schimbare de la o poziție socială moștenită la o poziție conferită și câștigată printr-un acord.¹⁰

Aceste idei sociologice sunt încercări de a înțelege schimbări al căror efect a fost atât de profund, încât încă nu ne-am obișnuit cu ele. Și mai puțin se obișnuiseră oamenii cu ele în ultima parte a secolului al XVIII-lea, când Revoluția Franceză a zguduit elitele Europei. Contractul social părea să conducă prin chiar acordul său constitutiv la o tiranie cu mult mai întunecată decât orice exces monarhic: contractul fiecăruia dintre noi cu ceilalți a ajuns o înrobire a tuturor. Iluminismul și teama de Iluminism erau de aceea inseparabile. Atacul lui Burke la adresa Revoluției ilustrează această nouă stare de spirit. Argumentul său reprezintă o susținută apărare a „prejudecății” – prin care înțelegea rezerva moștenită de înțelepciune umană, a cărei valoare dăinuie doar atâta timp cât n-o analizăm – împotriva „rațiunii” gândirii iluministe. Dar oamenii au prejudecăți doar atunci când nu simt nevoia să le apere. Doar o persoană pătrunsă de Iluminism putea gândi precum Burke, iar

paradoxul poziției sale este acum un subtext familiar al culturii moderne – subtextul conservatorismului.

„Prejudecata“ lui Burke corespunde mai mult sau mai puțin exact „culturii“ lui Herder. Amândoi încearcă să definească și să sprijine retrospectiv tipul de ordine socială pe care l-am descris în capitolul precedent – ordinea lucrurilor sacre. Oamenii legați de o cultură comună socotesc că lumea e vizitată de puteri benigne și spirituale, ce stabilesc drepturi teritoriale și legături istorice. Ca un rezultat al Revoluției Franceze, și ca reacție împotriva ei, mișcările naționaliste au încercat să reînvie aceste legături istorice, însă fără baza lor religioasă. Națiunea și-a asumat autoritatea smulsă de pe capetele regilor, iar rezultatul a fost o nouă și periculoasă formă de idolatrie. N-ar trebui să-i învinovățim pe Burke ori Herder pentru asta; ei doar au deplâns ceea ce-au prevăzut în caz că Iluminismul ar fi triumfat definitiv asupra atașamentelor moștenite. Iar istoricului din secolul al XX-lea îi vine greu să spună ce a fost mai distructiv – convingerile „particulariste“ ale demagogilor naționaliști precum Fichte, ori ideile „universaliste“ ale oponenților lor revoluționari, precum Marx.

Acesta din urmă a propus cea mai populară explicație a Iluminismului. Iluminismul se socotea pe sine un triumf al rațiunii asupra superstiției. Dar adevăratul triumf, argumenta Marx, nu se află în sfera ideilor, ci în cea economică. Ordinea aristocratică a fost distrusă și, odată cu ea, au fost distruse relațiile feudale care-i legau pe producători de pământ și pe consumatori, de curțile regilor. În locul vechii ordini s-a instalat economia „burgheză“, bazată pe plata contractuală, pe diviziunea muncii și pe capitalul privat. Viziunea contractualistă asupra societății, sublinierea libertății individului, credința într-o lege imparțială, atacarea superstițiilor în numele rațiunii – toate aceste fenomene culturale

fac parte din „ideologia“ noii ordini burgheze, sunt contribuții la imaginea de sine prin care clasa capitalistă își ratifică uzurparea.

Teoria marxistă e o formă de determinism economic, diferențiat prin credința că schimbările fundamentale în relațiile economice sunt invariabil revoluționare, implicând o răsturnare violentă a vechii ordini și o prăbușire a „suprastructurii“ politice clădite pe ea. Teoria este aproape sigur falsă: totuși, există ceva în descrierea marxistă care face să apară, la oamenii cuprinși de Iluminism, voința de a crede. Explicând cultura drept un produs secundar al forțelor materiale, Marx sprijină punctul de vedere iluminist, acela că forțele materiale sunt singurele forțe existente. În perspectivă marxistă, vechea cultură, cu zeii, tradițiile și autoritățile ei, pare o țesătură de iluzii – „opiu pentru popor“, care îi potolește durerile.

Așadar, ca urmare a Iluminismului a apărut nu doar reacția exemplificată de Burke și de Herder și înfrumusețată de romantici, ci și un cinism compensator față de ideea însăși de cultură. A devenit normal să privim cultura din afară, nu ca pe un mod de gândire ce definește moștenirea noastră morală, ci ca pe o deghizare elaborată, prin care puteri artificiale se prezintă ca drepturi naturale. Grație lui Marx, teoriile demascatoare ale culturii au devenit o parte a culturii. Iar structura acestor teorii își află bazele la Marx: ele identifică puterea cu realitatea însăși, iar cultura cu masca ei; de asemenea, prezic un soi de „eliberare“ de legăturile țesute de asupritori.

Teoriile demascatoare ale culturii sunt populare din două motive: pentru că sunt legate de un program politic și pentru că ne furnizează o viziune de ansamblu. Dacă vrem să înțelegem Iluminismul, avem nevoie de o astfel de viziune. Dar chiar trebuie ea exprimată în acești termeni

exteriori? La urma urmei, Iluminismul face parte din noi: oamenii care nu au răspuns chemării sale sunt doar pe jumătate conștienți de condiția lor. Nu e de ajuns să *explicăm* Iluminismul, trebuie să-l și *înțelegem*.

Distincția însăși dintre explicație și înțelegere am dobândit-o grație Iluminismului. Vico a sugerat-o în teoria sa asupra istoriei, după cum și Kant a făcut-o în filozofia sa morală. Inspirat de prezentarea de către Kant a rațiunii practice, teologul romantic Friedrich Schleiermacher a argumentat că interpretarea faptelor umane nu poate fi niciodată realizată prin metodele folosite de științele naturale. Fapta umană trebuie înțeleasă ca faptă a unui subiect liber, justificată rațional. Același lucru e adevărat și cu privire la texte, care pot fi interpretate, potrivit lui Schleiermacher, numai printr-un dialog imaginar cu autorii lor. Hermeneutica – arta interpretării – presupune căutarea rațiunilor mai degrabă decât a cauzelor. Înțelegem textele ca expresii ale activității raționale – tocmai activitatea manifestă în noi atunci când le interpretăm.

Un filozof kantian de mai târziu, Wilhelm Dilthey, a extins „metoda” hermeneutică a lui Schleiermacher la întreaga lume umană. Noi căutăm să înțelegem acțiunile oamenilor, argumenta el, nu explicându-le prin cauze exterioare, ci „dinăuntru”, printr-un act de proiectare de sine rațională pe care Dilthey l-a numit *Verstehen*. Ca să înțelegem viața și fapta omului, căutăm conceptele care le inspiră și călăuzesc. Așadar, îți înțeleg frica de a vorbi într-un anume loc, odată ce l-am conceptualizat, ca tine, drept un loc „sacru”. Acesta nu e un act de explicație științifică, ci un act de simpatie umană, rezultatul unui dialog presupus ori actual.

Nu doar ființele umane individuale sunt obiect pentru *Verstehen*. Înțelegerea poate fi îndreptată către întreaga

lume umană – lumea instituțiilor, a obiceiurilor, legilor și culturii. *Verstehen* este cultivată prin acele studii care caută rațiuni, înțelesuri și valori, mai curând decât cauze: mai curând prin umanioare decât prin științe ale naturii. Iar rezultatul final este, sau ar trebui să fie, mai degrabă o perspectivă interioară asupra vieții, gândirii și motivației semenilor noștri, decât o știință a comportamentului lor. Lumea oamenilor este o lume de semnificații și nici o semnificație umană nu poate fi pe deplin cuprinsă de știință. Orice expresie trebuie reintegrată în contextul ei social, istoric și cultural ca să-i poată fi revelat înțelesul întreg; prin urmare, *Verstehen* trebuie educată prin comparație și analiză critică.

Aceste idei pot da naștere la controverse, dar conțin măcar un adevăr indiscutabil, unul asupra căruia am atras deja atenția. Cu privire la fiecare cultură există o perspectivă interioară și una exterioară – perspectiva membrului de trib și cea a antropologului. *Odissea* lui Homer ne ajută să împărtășim perspectiva interioară a unei lumi vrăjite. Grație unor artiști precum Pope, Goethe și Mozart, putem dobândi aceeași perspectivă interioară asupra lumii echilibrate a Iluminismului. Ei ne arată ce însemna pierderea vechii autorități, ne dezvăluie imaginea omului în libertatea sa, cu demnitatea încă neștirbită, cu religia sa nefăcută încă una cu pământul. În artă, literatură și muzică, Iluminismul a dat conținut universalismului său, cu povestiri, poeme epice și opere lirice ce-ar putea fi situate în orice timp sau spațiu, fiecare dedicată substanței omului aflată dincolo de culoarea locală. Criticile aduse de el vechii autorități erau însoțite de o încercare ferventă și pioasă de a păstra viziunea etică asupra omului. În însuși actul de a transforma căsătoria într-un contract și autoritatea într-un mit, Iluminismul a arătat cum pot bărbații și femeile

să redea demnitatea acelor lucruri care și-au pierdut caracterul sacru și cum pot să facă din ele un monument durabil al speranțelor omenеști. Acesta e mesajul *Henriadei* și al *Scrisorilor persane*, al lui *Wilhelm Meister* și al *Flautului fermecat*, iar prin asemenea opere înțelegem că Iluminismul n-a reprezentat lucrul singular și simplu descris de Marx. După cum n-a fost doar o perioadă de tranziție, cu un „înainte“ și un „după“ în mod evident distincte de el. Descoperim că Iluminismul face parte din noi. Că aparține mai curând arheologiei conștiinței moderne decât preistoriei sale.

Dar, așa cum am observat discutându-l pe Burke, Iluminismul merge mână în mână cu teama de el. De la bun început, speranța și îndoiala s-au întrepătruns. Dar dacă oamenii ar avea totuși nevoie de vechile autorități, de obișnuința ascultării și de sentimentul sacralului? Dar dacă, în lipsa lor, ar arunca peste bord toate credințele și s-ar deda unei vieți de plăceri fără de dumnezeu? Într-o cercetare pătrunzătoare dinlăuntrul mentalității Iluminismului – o cercetare făcută posibilă de Mozart –, Nicholas Till ne-a arătat cât de reale erau aceste temeri.¹¹ Mai mult, însăși năzuința către o cultură universală, fără un anume loc în timp și spațiu, a adus cu sine un nou fel de singurătate. Comunitățile depind de forța pe care Burke a numit-o pre-judecată; ele sunt esențialmente locale, legate de un loc, de o istorie, de o limbă și de o cultură comună. Renunțând la astfel de lucruri, individualistul iluminat trăiește din ce în ce mai mult ca un străin printre străini, mistuit de un dor deznădăjduit după un atașament pe care propria sa gândire rece l-a distrus.

Aceste conflicte din interiorul culturii iluministe fac parte din moștenirea pe care ne-a lăsat-o. Și noi suntem individualiști, și noi credem în dreptul suveran la libertate

umană, trăind ca niște străini într-o societate de străini. Și noi suntem asaltați de acele vechi și de neșters năzuințe după altceva – după întoarcerea acasă, în adevărata comuniune. Tema întoarcerii acasă se află la rădăcina romantismului german, își găsește cea mai înaltă expresie în poezia lui Hölderlin și domină gândirea politică în tradiția germană – atât evanghelismul revoluționar al lui Marx, cu promisiunea unui „comunism deplin“ în care omul va fi „restituit sieși“, cât și naționalismul reacționar al lui Fichte și Gierke*, pentru care *Volk* (poporul) și *Volksgeist* (spiritul poporului) erau cele dintâi țeluri ale speranței sociale. Dar dacă e ceva de învățat din mișcările create de acești gânditori ar fi că nu există întoarcere, că trebuie să ne trăim condiția iluminată și să îndurăm tensiunea lăuntrică la care aceasta din urmă ne condamnă. Tocmai în termenii acestei tensiuni, cred, ar trebui să înțelegem splendorile și mizeriile culturii moderne.

* Otto von Gierke (1841–1921), istoric german al dreptului, cunoscut pentru teoria lui despre natura și rolul asociațiilor.

Privirea estetică

E normal să pui în legătură declinul credinței creștine cu Iluminismul. Nu e însă la fel de normal să pui în legătură înflorirea esteticii cu declinul credinței. Totuși, pe măsură ce credința devenea mai străvezie, frumusețea căpăta trup. Mișcarea romantică în artă și literatură, cultul frumuseții naturale și al pitorescului și înflorirea esteticii filozofice, toate indică o modificare fundamentală de atitudine.

Marxiștii au mers mai departe, legând nu doar apariția *conceptului* esteticii de Iluminism, ci și apariția esteticii în sine. Această pretenție nu e însă plauzibilă. *Cuvântului* „estetică“ i s-a dat sensul modern în secolul al XVIII-lea de către A.G. Baumgarten, un discipol german al lui Leibniz; dar fenomenele la descrierea cărora îl folosea sunt la fel de vechi precum istoria, iar problemele de estetică sunt discutate (în alți termeni) încă de Platon și Aristotel.

Cu toate acestea, ceva semnificativ s-a întâmplat, imediat după 1750, când Baumgarten și-a publicat *Estetica*. Arta, muzica, poezia și frumusețea naturală au început să capete, în viața intelectuală, importanța covârșitoare pe care au păstrat-o până astăzi. Esteticul a început să înlocuiască religiosul ca principal filon al educației. Arta și literatura au încetat să fie modalități de recreere și au devenit *studii*, închinată, așa cum și divinitatea fusese închinată, instruirii și rafinării sufletului.¹²

Kant, care a scris prima mare lucrare modernă de estetică filozofică – *Critica facultății de judecare* – a mers

și mai departe. Nu numai că a mutat centrul de interes din teologie în estetică, dar a și derivat teologia din estetică, folosind judecata estetică ca pe o dovadă a lui Dumnezeu. Tocmai prin contemplarea estetică, sugera el, ne confruntăm cu felul în care ne apare lumea – preocupare tradițională a teologiei. Nu putem dovedi, prin intermediul raționamentelor teoretice, că există Dumnezeu; și nu putem cuprinde nici *ideea* de Dumnezeu, decât eventual prin *via negativa*, care ne interzice să punem ideea la lucru. Totuși avem indicii cu privire la transcendent. În sentimentul frumosului percepem faptul că tot ce ne înconjoară are un scop și e inteligibil, iar în sentimentul sublimului ni se pare că privim dincolo de lume, înspre ceva copleșitor și inexprimabil în care lumea își are cumva temeiul. Nici unul din cele două sentimente nu poate fi exprimat printr-un argument rațional – întrucât un asemenea argument ar ține de teologia naturală, iar teologia naturală aparține trecutului, în ea se putea crede numai într-o epocă stăpânită de o credință necondiționată. Tot ce știm este că nu putem ști nimic despre transcendent. Dar de simțit nu asta *simțim* – și tocmai în sentimentul frumosului ne este sugerat în chip straniu și intraductibil conținutul, ba chiar adevărul doctrinei religioase.

Am putea pune problema astfel: cunoașterea lui Dumnezeu nu este o cunoaștere *că*, nici o cunoaștere *cum*, ci o cunoaștere a *ceva*: o cunoaștere a ce anume să simțim în fața naturii. Modul acesta de a discuta nu este al lui Kant, ci al meu; dar el ne readuce din nou în centrul culturii comune și al experienței fundamentale la care până și filozofia lui Kant, în cel mai înalt grad iluministă, face indirect referire – experiența tribului.

Critica facultății de judecare situează experiența estetică și experiența religioasă la același nivel și ne spune că prima, nu cea de-a doua, este arhetipul revelației. Experiența

estetică este cea care revelează *sensul* lumii. Desigur, „sensul“ se dovedește a fi, pentru Kant, tocmai ce considera religia că este. Dar dacă n-am accepta o asemenea concluzie? Să presupunem că am căuta sensul lumii în experiența estetică, suspendând judecata în problemele de credință. Ar însemna să acordăm interesului estetic o importanță comparabilă cu cea acordată pe vremuri venerării religioase. Și, cu siguranță, această ridicare a esteticii către cea mai înaltă poziție spirituală este exact ceea ce găsim, nu doar la Kant, ci în lunga tradiție a filozofilor, criticilor și poeților care a izvorât din Romantismul german și care a condus, în vremea noastră, la înființarea englezei ca disciplină academică și la mișcarea modernistă în artă.

Însă ce înseamnă de fapt cuvântul „estetică“? Problema nu este doar una de definiție – ci una de descoperire, identificare și descriere. Există o stare de spirit, o atitudine, o poziție față de lume pentru care am împrumutat, sub influența filozofilor iluminiști, un cuvânt grecesc cu un înțeles destul de diferit (*Aisthesis* denotă senzația ori percepția). De ce am scos în evidență această stare de spirit (dacă asta este ea)? Ce e important la aceasta și de ce a fost înnobilită de atâția artiști și gânditori, care au așezat-o pe tronul destinat dintotdeauna zeilor?

Aceste întrebări se numără printre cele mai dificile pe care trebuie să le înfrunte filozofii – și poate asta explică de ce nici un filozof nu le înfruntă astăzi. Nu poți pretinde să ai o teorie invulnerabilă a esteticii în două pagini. Totuși, avem nevoie de o teorie, *oricare ar fi ea*, iar ceea ce urmează e tot ce pot oferi eu mai bun.

Activitatea rațională implică deopotrivă țeluri și mijloace. Aflați într-o epocă tehnologică, înțelegem din ce în ce mai bine mijloacele pentru atingerea scopurilor noastre și din ce mai prost rațiunile pentru care ar trebui să urmărim atin-

gerea lor. Claritatea scopului pe care-am observat-o în *Odissea* lui Homer nu este o claritate privitoare la mijloace, ci la scopuri, la lucrurile ce merită făcute *pentru ele însele*, cum ar fi întristarea, iubirea și cinstirea zeilor. Stăpânirea mijloacelor care au eliberat omenirea de corvoadă a adus cu sine un mister al scopurilor – o incapacitate de a găsi un răspuns satisfăcător la întrebarea ce să simți ori ce să faci. Misterul se adâncește odată cu apariția societății de consum, când toate canalele vieții sociale sunt destinate consumului. Căci consumul, în forma sa de zi cu zi, nu este cu adevărat un *scop*. El distruge lucrul consumat și ne lasă cu mâinile goale: țelurile consumatorului sunt iluzii ce reapar neconținut, dar care se destramă imediat ce se ivesc în fața ochilor, distruse de apetitul care le caută. De aceea, societatea de consum este fantasmagorică, un loc unde fantomele satisfacției sunt urmărite de fantomele dorințelor reale.¹³

În lumea religiei, toate lucrurile apar sub două aspecte: drept instrumente pentru uzul nostru și drept creații, manifestări pământești ale unui plan mai înalt. Miturile și legendele sacre iradiază prin ilustrările lor pământești, iar lumea obișnuită este transfigurată într-un tărâm al miracolelor. Toate sunt ceea ce sunt, însă reprezintă totodată și altceva – forma lor mai înaltă despre care se povestește în mit. Lumea lui Odiseu n-a fost încă „instrumentalizată“, n-a fost încă robită de imperativele dorinței umane. Ea e și mai puțin o lume de consumabile, menite a fi devorate de poftă nesățioasă și, în ultimă instanță, lipsite de scop. Obiectele din această lume sunt deopotrivă instrumente și semne: iar, sub aspectul lor semantic, ele îi furnizează celui ce le privește o viziune asupra vieții sale sociale. Privitorul se confruntă în ele nu doar cu obiecte, ci și cu privirile zeilor, care-i amintesc de datoriile sale și-i oferă

învățăături alinătoare și acceptate social. Într-un jargon modern, eroul grec nu este *înstrăinat* de lucrurile pe care le folosește, ci trăiește cu ele respectându-le, găsim în inima mijloacelor țelurile care le fac folositoare.

Îndepărtați însă religia, și această cale ușoară către consolare va fi dintr-odată acoperită de îndoială, frică și egoism. Adăugați stăpânirea tehnicii, și natura începe să-și piardă orice urmă a divinului; vechile mistere și mituri fac loc noului mister – misterul scopurilor într-o lume a mijloacelor. În această situație fără ieșire, oamenii experimentează o nevoie adâncă de lucrul ce nu e doar dorit, ci și prețuit: lucrul *cu neputință de consumat*, căutat nu ca un mijloc, ci pentru sine însuși, ca un scop. Ideea de sacru satisface acea nevoie – însă numai cerând în schimb credință și devotament. Mai mult, nu obiectul sacru este scopul, ci zeul care iradiază din el. Particularitatea obiectului sacru este că reprezintă un mijloc *necesar*, unul ce nu poate fi înlocuit ori înlăturat fără a schimba din temelii felul de a fi al zeului, către care obiectul sacru este calea de acces. Obiectele sacre sunt de aceea înconjurate de o aură de sens – sunt locuri în care calculul încetează, în care urmărirea neconținută a mijloacelor este comparată cu o valoare ce nu mai e instrumentală, ci intrinsecă.

Imaginați-vă o statuie sacră a zeului, așezată în sanctuarul său protector, vizitată de credincioși ce-și depun darurile dinaintea ei. Printre vizitatori se numără și un filozof iluminist. El nu se închină, de vreme ce nu mai crede în zeu, dar e mișcat de atmosfera pioasă, de liniștea sublimă a sculpturii și de credința senină a cărei mărturie este. Nu încearcă în fața imaginii sentimente religioase precum vecinii săi, n-o tratează ca pe o cale de acces prin care te poți apropia și poți îndupleca o altă ființă, mai înaltă. Emoția sa se leagă de imagine ca atare. Semnificantul

a devenit semnificat. Tocmai acest lucru, statuia, este sau conține sensul sanctuarului. Vizitatorul iluminist își îndreaptă atenția către piatră, către felul cum este lucrată și finisată, către expresia feței zeului, către detaliile de marmură însuflețite. Este o imagine a divinului, înzestrată cu o blândețe și o grijă mai mult decât omenești. Aceste epitetes nu descriu zeul, ci statuia. Vizitatorul iluminist nu crede în legenda sfântă; pentru el, zeul e o ficțiune. Uimirea sa nu este religioasă, ci estetică. Altfel spus: se bucură la vederea statuii nu pentru zeu, ci pentru ea însăși. Orice sens pe care-l găsește în această figură de marmură rezidă, pentru el, în figura însăși. Pentru credincios, statuia e o cale ce duce către zeu; pentru filozof, zeul e o cale ce duce spre statuie. Și totuși nici unul nu se face vinovat de idolatrie.

Am descris mai sus un caz paradigmatic al interesului estetic. Vizitatorul este interesat de sculptură nu ca de un instrument ori document, ci pentru ea însăși. Interesul este în chip esențial vizual și inseparabil legat de aparența a ceea ce este văzut. Interesul estetic nu e rupt de preocupările intelectuale ori spirituale: pentru că și acestea afectează experiența. Chipul zeului are o aparență senină, iar această seninătate, care invadează chipul și iradiază din el, face parte din felul cum arată statuia. În interesul estetic aparențele devin semne – semne ale lor înseși.

Kant descrie interesul estetic ca fiind „dezinteresat“. Iată ce cred că vrea să spună:

Toate animalele au interese. Sunt interesate să-și satisfacă trebuințele și dorințele, și să obțină informația necesară bunăstării lor. Ființele raționale au asemenea interese și-și folosesc rațiunea în urmărirea lor. Dar ele mai au și „interese ale rațiunii“: interese ce decurg din raționalitatea lor, fără nici o legătură evidentă cu dorințe, nevoi și pofte.

Unul dintre acestea, potrivit lui Kant, este moralitatea. Rațiunea ne motivează să ne facem datoria, iar de toate celelalte interese („empirice“) se face abstracție. Iată ce înseamnă că o decizie e morală. Interesul de a face ceea ce e drept nu e un interes al meu, ci un interes al rațiunii *în mine*.

Rațiunea manifestă și ea un interes pentru lumea senzorială. Când o vacă se află pe un câmp rumegând și întorcându-și ochii spre a vedea în depărtare, putem spune că e interesată de ce se întâmplă (în particular, de prezența unor potențiale amenințări la adresa siguranței ei), dar nu că este interesată de *privești*. Dimpotrivă, o ființă rațională află plăcere în a privi pur și simplu ceva: un peisaj sublim, un animal frumos, o floare cu desen complicat sau o operă de artă. Această formă de plăcere nu decurge din nici un interes empiric: nu-mi satisfac nici o poftă ori nevoie trupească contemplând peisajul, nici nu-l parcurg cu privirea pentru informații utile. Interesul e dezinteresat – un interes pentru peisaj de dragul peisajului, pentru însuși faptul că este (sau, mai curând, pentru însuși faptul că se arată). Dezinteresul este marca unui „interes al rațiunii“. Nu-l putem lega de natura noastră empirică, ci doar de rațiunea care transcende natura empirică și care cercetează lumea pentru un sens mai puternic și mai complet decât oricare sens izvorât din dorință.

Pe acest temei, nu e câtuși de puțin surprinzător să descoperim că esteticul e un tărâm al valorii. Percepem în obiectele interesului estetic un sens ce nu aparține clipei – un sens care *rezidă* de asemenea în clipă, încarnat, așa-zicând, într-o impresie senzorială. Privitorul dezinteresat e bântuit de o întrebare: e oare drept să afli plăcere în *asta*? Astfel apare ideea de gust. Distingem între obiectele interesului estetic, găsim rațiuni pentru și împotriva lor, și vedem în alegerea fiecăruia semnul, expresia caracterului

moral. O persoană care are nevoie urgentă să taie o funie și pune mâna pe cuțitul aflat la îndemână nu-și revelează caracterul alegând acel instrument. Cuțitul e un mijloc, și era cel mai bun mijloc la îndemână. Persoana care nu are în vedere o asemenea utilizare a cuțitului, dar care îl plasează totuși pe masă și îl studiază neîncetat, arată astfel ceva despre sine. Interesul estetic nu izvorăște din dorințele noastre trecătoare: el revelează ce suntem și ce considerăm valoros. Gustul, ca și stilul, este omul însuși.

Același lucru e valabil pentru toate experiențele și activitățile în care ceva este tratat nu ca un mijloc, ci ca un scop în sine. Când muncesc, activitatea este în general un mijloc pentru un scop – a face bani, de exemplu. Totuși, când mă joc, activitatea mea e un scop în sine. Jocul nu e un mijloc de desfătare, este chiar lucrul de care mă bucur. El oferă arhetipul altor activități care străbat și dau sens vieților noastre: sportul, conversația, socializarea și tot ce înțelegem prin artă. Schiller a observat asta și a mers atât de departe, încât a ridicat jocul la rangul de paradigmă a valorii intrinsece. Cu ce e folositor și ce e bun, a remarcat el, omul este doar serios, dar cu frumosul *se joacă* (*Scrisori despre educația estetică a omului*).

Este ceva paradoxal în remarca lui Schiller. Dar poți extrage din ea un gând care e departe de a fi paradoxal, și anume acesta: dacă orice activitate este un mijloc pentru un scop, atunci nici o activitate nu are valoare intrinsecă. Lumea este atunci lipsită de sens. Dacă totuși există activități în care ne implicăm pentru ele însele, lumea ne este restituită, iar noi îi suntem resituiți ei. Deoarece cu privire la aceste activități nu întrebăm *ce țel* au; ele își sunt auto-suficiente. Jocul este una dintre ele, iar asocierea sa cu copilăria ne amintește de inocența esențială și de voioșia ce însoțește astfel de activități „dezinteresate“. Dacă munca

devine joc – astfel încât muncitorul e împlinit în munca sa, indiferent ce rezultă din ea –, atunci munca încetează să fie o corvoadă și ajunge, în schimb, o „reîntoarcere a omului la sine“*. Ultimele cuvinte sunt ale lui Marx și conțin esența teoriei sale despre „munca neînstrăinată“ – o teorie care derivă din Kant, via Schiller și Hegel.

Să analizăm conversația: fiecare enunț reclamă un răspuns, dar, în mod normal, nu există vreo direcție către care se îndreaptă conversația. Participanții răspund la ceea ce aud cu replici potrivite, însă conversația înaintează imprevizibil și fără scop, până când treaba o întrerupe. Deși obținem multe informații dintr-o conversație, nu acesta e scopul ei prim. În mod normal, de pildă atunci când oamenii „își petrec timpul“, conversația este începută pentru sine însăși, ca și jocul. Același lucru e adevărat și despre dans.

Aceste paradigme ale lipsei de scop pot fi înțelese numai dacă avem grijă să distingem scopul de funcție. Un sociobiolog va insista că jocul are o funcție: este cea mai sigură cale de a explora lumea și de a pregăti copilul pentru acțiune. Dar funcția nu este scop. Copilul se joacă ca să se joace: jocul își este sieși scop. Dacă faci din funcție scop – te joci ca să-nveți, să spunem –, atunci încetezi să te joci. Ești „doar serios“, în termenii lui Schiller. La fel, persoana insistentă, ce conversează ca să obțină sau să împărtășească informații, ca să câștige simpatie sau să-și spună povestea, a încetat să converseze. La fel ca Bătrânul Marinar**, el reprezintă moartea dialogului.

* Karl Marx, *Manuscrise economico-filozofice din 1844*, în Karl Marx, Friedrich Engels, *Scrieri din tinerețe*, Editura Politică, București, 1968, p. 576.

** Personaj principal al poemului *The Rime of the Ancient Mariner* de Samuel Taylor Coleridge, scris între 1797 și 1799. Sub

Același lucru e adevărat despre prietenie. Și ea are o funcție. Strânge oamenii laolaltă, face comunitățile puternice și durabile, îi avantajează pe cei ce sunt legați de ea și-i întărește în străduințele lor. Faceți însă din aceste câștiguri scopuri de urmărit și veți ruina prietenia. Ea este un mijloc de a dobândi ceva, însă numai atunci când nu e tratată ca un mijloc. Același lucru e valabil cu privire la aproape orice are valoare: educație, sport, călătorii, pescuit, vânătoare și artă. Dacă ne propunem să trăim cum se cuvine – nu doar consumând lumea, ci și iubind-o și prețuind-o –, atunci trebuie să cultivăm arta de a găsi scopuri acolo unde s-ar putea să nu fi aflat decât mijloace. Trebuie să învățăm când și cum să ne lăsăm deoparte interesele, nu din plictiseală ori dezgust, ci din pasiunea dezinteresată pentru lucrul în sine.

De cea mai mare importanță în viața noastră sunt, așadar, împrejurările festive, când ne întâlnim cu alți oameni pentru a face ceva fără a urmări un scop. Sportul – și sportul cu spectatori în special – oferă o pildă în acest sens. Uitați-vă înapoi la prima înflorire a civilizației noastre în Grecia antică și veți găsi deja sportul în centrul vieții sociale, drept punct de concentrare al loialităților, drept repetiție pentru vitejia militară și drept tribut pios adus zeilor. Pindar i-a elogiât pe câștigătorii de la jocurile panelenice. Dar odele sale nu sunt consemnări ale victoriilor trecătoare ale diverșilor concurenți. Sunt descrieri ale zeilor și ale legendelor lor, invocații ale prezenței divine într-un anume loc și timp și o celebrare exaltată a ce înseamnă să fii grec printre greci, împărtășind aceeași limbă, aceeași

povara unui blestem, Bătrânul Marinar e forțat să călătorească de-a lungul și de-a latul pământului ca să-și spună povestea. Plin de ardore în misiunea sa, deși are preopinenți, ajunge să vorbească aproape singur, fără a aștepta neapărat o replică.

istorie, aceleași divinități și aceeași soartă. Odele sale ne prezintă spectatorul ca pe un alt participant. Ovațiile lui înflăcărate izvorăsc, ne dăm seama, chiar din adâncul ființei sale sociale, ca o contribuție la acțiune și un fel de recreare a simțământului religios. Acolo unde există o adevărată cultură comună, sportul e întotdeauna o parte centrală a ei, iar revărsarea plină de bucurie a sentimentului religios copleșește evenimentul: și zeii sunt prezenți pe hipodrom, încurajându-și frenetic favoriții.

Un meci modern de fotbal diferă de cursele de care antice în multe privințe, cea mai importantă fiind lipsa accentului religios. Există totuși analogii notabile, cel mai ușor de observat în cazul fotbalului american, cu matahalele sale luptând ca niște cavaleri în armură pentru fiecare bucățică de teren, cu tribunele lui clocotitoare stăpânite de o pornire sabatică, cu majoretele sărind și săltând cu mișcări coregrafiate însoțite de țipete, cu grupurile de jazz și cu fanfarele mășăluind în uniformă, cu bannerele învolburate și cu steagurile fluturând în mâini. Cu ocazia unor asemenea evenimente, vedem un fel de exultare colectivă care e deopotrivă și o exaltare a comunității fanilor. Avem aici aproape o întoarcere la acea experiență de membru al comunității pe care am descris-o în capitolul 2, și chiar dacă zeii nu iau parte la ea, îi poți simți ridicându-se din mormite ca să arunce o privire fascinată și timidă din spatele zidului uitării noastre.

Interesul față de sport nu este încă un interes estetic: deoarece în cazul sportului există rezultatul imprevizibil, părănirea, triumful și dezastrul, cărora le este subsumată întreaga acțiune. Dar el este foarte apropiat de interesul estetic, după cum este și de cel religios. Exultarea împărtășită și festivă ridică evenimentul mult deasupra lumii scopurilor și-l dăruiește cu un sens. Jocul are ceva din calitatea reprezentățională a obiectului estetic. Este deopotrivă

el însuși și se reprezintă pe sine însuși; odată jucat, devine o narațiune mitică în analele sportului și o legendă cu eroi. Surplusul de interes într-o lume care se descarcă în sport este marca ființelor raționale, care sunt satisfăcute doar de lucrurile în cel mai înalt grad nefolositoare.

Totuși, există ceva trecător și neîmplinit până și în cel mai spectaculos meci de fotbal: narațiunea meciului, mitul poate fi repetat, dar meciul, odată jucat, a trecut. În contemplarea estetică însă, pășim în afara lumii lucrurilor perisabile și aflăm *obiectul neconsumabil*, care e o valoare în sine. Astfel de lucruri oferă viziuni ale țelului vieții, emancipate de mijloace. Unele dintre aceste obiecte – peisaje, priveliști marine ori celeste – sunt găsite. Altele însă sunt făcute – iar când le facem, ne adresăm în mod conștient acelui aspect al firii noastre care este cel mai atent, cel mai cercetător și cel mai receptiv. Când esteticul ajunge un țel uman, el se situează așadar de la sine în punctul cel mai înalt al eforturilor noastre de comunicare. Facem obiecte pline de sens, prezentând viața umană sub aspectul său permanent, prin intermediul ficțiunilor și imaginilor care ne dau puterea de a ne lăsa deoparte interesele și de a prețui lumea.

Această scurtă prezentare a interesului estetic ne permite să aruncăm o nouă lumină asupra culturii înalte. O cultură înaltă reprezintă o tradiție în care obiectele făcute pentru contemplația estetică reînnoiesc prin puterea lor aluzivă experiența participării la comunitate. Religia se poate veșteji, iar sărbătorile pot intra în declin fără a fi distrusă cultura înaltă, care își creează propria „comunitate imaginară” și care oferă, prin experiența estetică, un „rit de trecere” către împărăția scopurilor.¹⁴

Obiectele estetice, atunci când sunt făcute, stârnesc un „interes al rațiunii” – ne determină să ne plasăm conștient în relație cu obiectul cercetat și să căutăm sensul fără a

vrea să obținem informație sau utilitate practică, ci înțelegerea pe care o oferă și religia: înțelegerea rostului și menirii existenței noastre. Ficțiunea e de cea mai mare importanță în cultura înaltă, pentru motivul că obiectele ficționale sunt creații ale imaginației. Prin umare, meditănd la ele, ne eliberăm de interesele noastre obișnuite și pătrundem într-un domeniu unde problemele practice nu sunt ale mele, ale tale sau ale oricui altcuiva, ci sunt probleme imaginare ale unor ființe imaginare. Mitul este tărâmul religiei; dar mitul nu e ficțiune, de vreme ce nu are de-a face cu lumi imaginare. El e primit ca o narațiune despre lumea *aceasta*, dar pe un plan mai înalt, în care personajele individuale sunt dizolvate în arhetipuri, iar accidentele sunt subsumate sortii. În narațiunea mitică, totul este simbolizat, atât personajele, cât și acțiunile pierzându-și individualitatea. Când subiectul dramei este individualizat, mitul devine ficțiune – prezentarea unei *alte* lumi, cu întreaga specificitate a acesteia.

În ciuda acestor diferențe, mitul și cultura înaltă au multe în comun. Ambele sunt preocupate să idealizeze condiția umană, s-o elibereze de contingente și să dezvăluie logica internă a pasiunilor noastre. Personajele de ficțiune nu sunt arhetipuri, ci indivizi; totuși, firile lor sunt filtrate prin ecranul dramei și, în ele, iese în evidență numai ce este tipic – tipic pentru acel individ, în acea situație particulară. În ficțiune, zgura contingenței e curățată, iar viața umană devine un semn al cărui sens este ea însăși. Într-o cultură înaltă, situațiile și personajele de ficțiune sunt subiecte de meditație și instruire, așa cum a fost Odiseu. Ele creează un comentariu despre această lume prin gânduri despre alte lumi, în care simpatia se manifestă liber. Totuși, obiectul interesului e întotdeauna deopotrivă aici și acum – cuvintele, sunetele, priveliștile și gesturile particulare pe

care opera de artă ni le pune dinainte. Nu e foarte surprinzător, aşadar, că de produsele culturii înalte trebuie legat acelaşi simţ al unui mister profund şi al unui înţeles înefabil care reprezintă regimul zilnic al religiei. Vieţile noastre sunt transfigurate în artă şi mântuite de caracterul lor arbitrar, contingent şi neînsemnat. Această mântuire apare fără nici un salt în transcendent, fără vreo conjurare a zeului din sanctuar, ci pur şi simplu printr-o întâlnire fără scop cu un obiect nefolositor. De aceea ea ne bântuie cu familiaritatea sa, cu apartenenţa ei la lumea aceasta, cu patosul ei omenesc.

Mi se pare că arta culturii noastre înalte – şi nu doar a culturii noastre – s-a inspirat din experienţele oferite într-o formă mai puţin conştientă de religie şi le-a amplificat: experienţe ale sacrului şi profanului, ale mântuirii de păcat şi ale prăbuşirii în el, ale vinii, căinţei şi ale învingerii lor prin iertare şi prin unitatea unei comunităţi restaurate. Arta a crescut din viziunea sacră asupra vieţii. De aceea a ajuns arta proeminentă dintr-odată în Iluminism, odată cu eclipsa lucrurilor sacre. De atunci încolo, arta a devenit act salvator, iar artistul a păşit în locul lăsat liber de profet şi preot. Oamenii au început să aibă dispute pătimaşe cu privire la diferenţa dintre arta bună şi cea rea şi să construiască programe de învăţământ care să conţină exclusiv capodoperele tradiţiei literare, muzicale şi artistice.

În acest punct aţi putea obiecta împotriva direcţiei pe care a luat-o argumentarea mea. Desigur, veţi spune, să aduci arta şi religia într-o asemenea proximitate înseamnă să ignori rivalitatea lor esenţială. Religia implică exprimarea şi întărirea unei credinţe împărtăşite. E o chestiune de devoţiune şi supunere. Arta nu presupune nici o credinţă comună, ci doar o participare imaginativă la situaţiile, personajele, ideile şi stilurile de viaţă care pot să nu aibă

vreo putere de atracție independentă. Putem găsi frumusețe în opere care iau naștere din religii înșelătoare, care exprimă alfe culturi și care reflectă viziuni asupra lumii îndepărtate de ale noastre. Într-adevăr, într-o perspectivă plauzibilă, face parte din valoarea artei să ne determine să ne lărgim orizonturile emoționale, inducându-ne o simpatie imaginativă față de forme de viață care se manifestă contrar în raport cu așteptările noastre. Și ați putea merge mai departe, oferind drept justificare a civilizației occidentale faptul că – mulțumită Iluminismului – a emancipat arta de utilizarea ei religioasă, a îndreptat-o împotriva domniei prejudecății și a creat, prin intermediul imaginației, un spațiu moral – un loc al libertății și experimentului – care n-a mai existat vreodată altundeva.

Ați putea de asemenea să obiectați la argumentul meu din perspectiva religioasă. Să micșorezi distanța dintre artă și religie, ați putea spune, înseamnă să riști să estetizezi religia, golind-o de credință și venerație. Înseamnă să faci un idol din artă și să degradezi chestiunea extrem de importantă a credinței și a consecinței ei morale, la o poziție subordonată în schema lucrurilor. Înseamnă, împrumutând metafora lui Tom Paine, să plângi penajul și să uiți de pasărea moartă.

Două considerații ar putea neutraliza aceste obiecții. Credința și venerația sunt țelurile practicii religioase, iar pentru credincios sunt scopuri în sine. Însă pentru antropolog, care privește religia dintr-un punct de vedere exterior ei, credința și venerația sunt mijloace, nu scopuri. Religia are o funcție socială dublă: stabilirea rațiunilor pe care se întemeiază comunitatea și învățarea artei de a simți. Sacralizând experiențele centrale ale societății, religia ne immortalizează legămintele, ne face vrednici de admirat unii de către alții, ridică persoana umană pe culmea creației,

ne călăuzește viețile și le dă sens. Și o face într-un fel unic, oferind tuturor celor care vin către ea, indiferent de educație, experiența cuvintelor și a ritualurilor sacre. Această experiență transfigurează viața omului și o impregnează cu o conștiință a datoriei de durată. Dar la ea se ajunge numai prin credință. Ea se află în afara ariei de cuprindere a antropologului care, cunoscând funcția religiei, se situează la distanță de doctrinele ei. Funcția este împlinită numai de cei ce n-o cunosc și își închină atenția zeilor.

Și arta are o funcție – aflată în strânsă legătură cu cea de mai sus. Artă înobilează spiritul omenesc și ne prezintă o viziune justificatoare despre noi înșine, ne prezintă drept ceva mai înalt decât natura și separat de ea. Nu o face precum religia, pretinzând credință și venerație. Pentru că ea ne stârnește simpatiile fără a impune vreo doctrină. Nu suntem *conștienți* de această funcție, decât poate doar subliminal. Cu toate acestea, ea ne educă judecățile și ne determină să evaluăm operele de artă ca mai mult sau mai puțin emoționante, ca mai mult sau mai puțin fascinante ori serioase. Când o operă de artă transmite o viziune asupra lucrurilor, interesul nostru nu este legat de adevărul acelei viziuni, ci de măsura în care poate fi înglobată într-o viață caracterizată prin legăminte de durată și sentimente autentice.

Același lucru a fost spus în alți termeni de T.S. Eliot, într-un eseu timpuriu despre Shelley, iar mai târziu în *The Uses of Poetry and the Uses of Criticism (Foloasele poeziei și foloasele criticii)*, în care încearcă să-și justifice nemulțumirea față de Shelley ca poet. Eliot îl critică pe Shelley nu pentru vederile atee exprimate în poemele sale – cu majoritatea lor Eliot nefiind de acord –, ci pentru că aceste vederi sunt susținute într-un fel pueril. Ele nu sunt puse la încercare, nici nu li se acordă acea examinare

poetică prin care să se arate cum ar putea fi construită pe ele o viață caracterizată prin sentimente autentice. Le lipsește autenticitatea și sinceritatea care le-ar face demne de o confirmare în plan imaginar. Așa arată, pe scurt, răspunsul lui Eliot la problema „poeziei și credinței”, și mi se pare că e răspunsul corect.

Mai mult, a spune că funcția artei e apropiată de cea a religiei nu înseamnă să estetizezi religia. Înseamnă pur și simplu să observi – lucru esențial pentru noi, care trăim într-o epocă de cinism – că oamenii binecuvântați cu o cultură înaltă pot, deși din ce în ce mai greu, să păstreze viziunea consolatoare pe care religia le-o asigură tuturor celor ce se roagă la adăpostul ei. E cu puțință, prin țesătura complice a simțirii pe care o cultură o menține în vigoare, să socotești că spiritul omenesc e mântuit.

Dacă aceste gânduri sunt adevărate, atunci ele ne ajută să explicăm importanța tradiției și a complementului ei, originalitatea. O tradiție artistică e un sistem ce evoluează constant, alcătuit din convenții, aluzii, referințe încrucișate și așteptări împărtășite. Temele, formele, ornamentele și stilurile sunt lucruri deopotrivă moștenite și inventate, iar moștenirea e parte din ceea ce face cu puțință invenția. Opera de artă de succes prezintă un conținut exemplar într-o formă exemplară. Caracterul ei de scop implică faptul că e de neînlocuit – nu există nici o altă operă care să poată face la fel de bine ceea ce face ea, întrucât ea se face pe sine. Așadar ea este întotdeauna prezentă, niciodată depășită ori înlocuită, te așteaptă să te întorci la ea. Inevitabil, prin urmare, o cultură înaltă implică un repertoriu, o acumulare de opere de artă și de sentințe, care creează temeiul comun unde se înrădăcinează noul și surprinzătorul.

Cuvintele unei limbi își datorează înțelesul convențiilor, iar noi învățăm limba asimilând regulile. E o convenție

a limbii engleze că *chickens* (găinile) sunt denotate de cuvântul *chicken* (găină), iar nu de *poule* ori *dajajah*. Totuși, odată intrat în uz, cuvântul capătă alte sensuri, prin asocierea dintre sunet și sens, prin ciocnirea și asocierea cu alte cuvinte din limbă, prin operele literare ce-i exploatează potențialul expresiv și așa mai departe. Așadar, englezescul *chicken* (găină) are o aură distinctă de cea a cuvântului arăbesc *dajajah*, iar poemele despre găini nu pot fi traduse dintr-o limbă într-alta fără a pierde din sens.

În artă, șensul nu ia naștere din convenții sau reguli. Dimpotrivă, convențiile și regulile iau naștere din sens. Sensul unui acord în muzică nu este determinat arbitrar precum sensul unui cuvânt, ci atribuit prin forța magnetică a contextului. Treptat, deoarece acordurile sunt folosite și refolosite, potențialul lor muzical devine standardizat, ele ajung să fie acoperite de un strat de aluzii și reminiscențe. Doar atunci au sens convențiile artistice (precum cele ale bluesului cu douăsprezece măsuri): exploatând și standardizând un înțeles dobândit în alt fel. Mai mult, arta, spre deosebire de limbă, este intrinsec neîncrezătoare față de acest proces de standardizare. Convenția este tolerabilă doar ca fundal pentru alte înțelesuri mai individuale: dacă devine prim-planul actului artistic, rezultatul este un clișeu. Alunecarea constantă în clișeu și teama pedantă de el sunt semne ale unei culturi înalte în declin.

Caracterul aluziv și insesizabil sunt la fel de importante într-o cultură înaltă precum sunt în limbajul și riturile unei religii. Explicația înseamnă înstrăinare: înseamnă să prezinți ceva ca fiind „în afară“, respectat dar nu asimilat. Înseamnă să plasezi conceptul deasupra experienței, ca în știință ori în cercetarea istorică. Nimic nu e semnificativ estetic decât dacă e întruchipat în experiență și revelat

prin ea. De aici nevoia de aluzie, care transferă o referință fără s-o descrie, nerupând astfel firul experienței pure. Mai mult, aluziile, spre deosebire de explicații, creează un context social: cunoaștere comună, referințe comune, simboluri comune, întruchipate într-o experiență asumată și ea ca fiind comună. Înțelegând o aluzie, accedem la o experiență împărtășită și la o comuniune presupusă deja.

O aluzie e proiectată spre a fi observată: ea atrage în chip expres o operă în orbita alteia. Aluziile exploatează familiaritatea și o creează totodată, strângând cultura înaltă într-o țesătură împletită din mai multe tipuri de fire. Formele literare sunt ele însele aluzive: pentametria iambică îl îndrumă pe cititorul englez către Pope și Dryden*, după cum sonetul îl îndrumă către Shakespeare, Donne** și Wordsworth, în vreme ce pentametria fără rimă ai lui Tennyson stau în umbra lui Wordsworth, privind neconținut în sus către acea origine. Intențiile autorului se joacă cu așteptările cititorului și numai astfel apare o cultură literară – un joc complex și colectiv, însă în cel mai înalt grad serios, al cărui subiect este o experiență de viață împărtășită.

Acest act conștient al împărtășirii este esențialmente *critic* – idealizează emoția umană și deopotrivă stârnește empatia; de aceea, nu se poate abține să nu judece, nici nu poate scăpa fără a fi judecat. E oare drept să empatizezi, de exemplu, cu suferința finală a lui Othello pentru femeia pe care a ucis-o (de fapt, este vorba cu adevărat de *suferință* pentru *ea*?)? O tradiție artistică e un exercițiu de imaginație; e totodată și un exercițiu de gust, care, la rândul

* John Dryden (1631–1700), poet, dramaturg, critic literar și traducător englez.

** John Donne (1572?–1631), poet și predicator englez, unul dintre cei mai importanți poeți metafizici din acea vreme.

lui, este o meditație asupra experienței omenești și o încercare de a construi o concepție împărtășită despre ce este demn de preocuparea noastră. Tot ce e dezgustător, morbid, banal și sentimental e evitat, sau nu e evitat doar fiindcă nu e observat – fapt care indică el însuși un declin al gustului. Spiritul critic devine important tocmai în epocile de declin cultural. El este o ultimă încercare de a face parte dintr-o tradiție artistică, de a păstra perspectiva lăuntrică a unei culturi moștenite și de a se apăra împotriva coruperii sentimentului ce are loc atunci când clișeul și sentimentalismul sunt confundate cu exprimarea sinceră. Stârnind simpatia pentru forme goale, clișeul sărăcește viața emoțională a celor atrași de el. De aici decurge vigilența extremă a criticilor moderni care încearcă să traseze linia despărțitoare dintre emoția genuină și cea contrafăcută. Dacă reușesc sau nu e o chestiune la care voi reveni. Poate că distincția dintre genuin și contrafăcut este și ea contrafăcută.

Deși artiștii împrumută procedee, forme și repertorii, deși contribuie la o întreprindere continuă și validată public, ei nu pot avea impact doar copiind ceea ce a fost deja făcut. Întâlnirea cu individualul este cea care face ca arta să fie absolut interesantă: noi, audiența, ne-am lăsat interesele deoparte, ca să ne deschidem către ceea ce este, spune și simte o altă persoană. Nu trebuie să fie ceva nou, dar trebuie cel puțin să fie *al său*. O operă este originală în măsura în care se *originează* în creatorul ei. Ea ne arată lumea din perspectiva lui, ne atrage în sfere ce nu sunt ale noastre și ne permite să exersăm posibilitățile de a simți pe care se întemeiază o comunitate ideală – o comunitate a simpatiei. Fără originalitate, cultura înaltă va muri, veștejindu-se în gesturi obosite și ritualuri imitative, precum ceremoniile uzate ale unei religii în care nu mai crede nimeni.

Originalitatea nu e o încercare de a capta atenția cu orice preț, de a șoca ori deranja pentru a alunga competiția din lume. Cele mai originale opere de artă pot fi aplicații geniale ale unui vocabular bine-cunoscut, precum ultimele cvartete ale lui Haydn, ori meditații abia șoptite precum sonetele lui Rilke. În orice caz, în vârtejul publicității cu surle și trâmbițe de azi, opere precum interioarele-capcană ale lui Vuillard* ori bisericile înghesuite ale lui Borromini** nu pot trece neobservate. Ceea ce le face originale nu este sfidarea trecutului sau contrazicerea violentă a așteptărilor statornicite, ci elementul-surpriză cu care investesc formele și repertoriul unei tradiții. Fără tradiție, originalitatea nu poate exista: doar pe fundalul oferit de tradiție poate fi ea percepută. Tradiția și originalitatea sunt două componente ale unui singur proces, în care individul se face cunoscut prin participarea sa la grupul istoric.

Deși experiența estetică e centrală pentru cultura înaltă, nu este singura sursă din care se inspiră o cultură. Orice efort social de a conferi sens unui lucru ca scop atrage către sine comunitatea de simțire spre care tindem spontan. Două exemple semnificative ale acestui fapt sunt costumele și manierele. Într-o cultură înaltă înfloritoare, oamenii nu se îmbracă doar pentru că e util să te îmbraci, ci și ca parte a unei etalări publice, arătându-și prin costume locul lor într-o comunitate idealizată și reprezentându-și caracterul și valența socială în formele și culorile veșmintelor. Manierele au un înțeles asemănător: și ele fac parte din repre-

* Edouard Vuillard (1868–1941), pictor francez asociat cu *les Nabis*, grup de artiști din avangarda postimpresionistă.

** Francesco Borromini (1599–1667), arhitect italian important și influent la Roma, emul al lui Bernini.

zentare și, cu toate că au o funcție – aceea de a strânge laolaltă comunitățile și de a netezi marginile unde apar fricțiuni –, funcția nu e un scop. Numai atunci când manierele sunt cultivate pentru ele însele, pentru grația și calitatea intrinseci lor, ajung ele să-și îndeplinească funcția de a unge roțile angrenajului social. Iar când funcția devine scop, ca în mare parte din mediul de afaceri modern, manierele devin o mască străvezie.

Totuși, începând cu Iluminismul, opera de artă e cea care ne-a oferit paradigma culturii înalte. Și există un temei pentru asta. Când o cultură comună intră în declin, viața etică poate fi susținută și reînnoită doar printr-o lucrare a imaginației. De aceea are însemnătate, pe scurt, cultura înaltă.

Romantismul

Așa cum am arătat, cultura Iluminismului depune mărturie pentru un conflict adânc și recurent. Individul liber, motivat de rațiune și călăuzit de idealuri universale, tânjește în același timp după comuniune, după apartenența la un loc și după căldura și protecția tribului. De aceea, epoca ce a cunoscut reformele „raționale“ ale împăratului Iosif II în Austria, Revoluția în Franța, nașterea democrației moderne în America și programele pentru educație universală a cunoscut și apariția Ordinilor Masonice și Rozicruciene, cu ușile lor închise, cu tainele și riturile lor de trecere. Studiați acea capodoperă sublimă a artei masonice care e *Flautul fermecat* de Mozart și veți vedea că cele două impulsuri aflate în conflict ale Iluminismului au o origine emoțională comună.¹⁵ Preotul Sarastro, care oferă libertate, adevăr și comuniune ființelor morale, îndeplinește totodată rolul *celui ce exclude*, oferind aceste bunuri universale la sfârșitul unor grele încercări și prin inițierea în taine care vorbesc încă o dată despre trib, despre conjurarea spaimelor în cadrul său și despre obscuritatea sa atotcuprinzătoare. Căsătoria lui Pamino cu Tamina nu e un contract, ci un legământ, subiectul unui rit elaborat care-l purifică pe individ de îndărătnicia voinței și-l supune unei ordini morale aflate dincolo de puterea de pătrundere a rațiunii. Ceea ce Iluminismul a îndepărtat din lumea publică – superstiția, ceremonia și riturile tribului – a fost reînviat ca taină, ca

proprietate exclusivă a puținilor iluminați* Și, într-o anumită măsură, lucrul acesta simbolizează rolul culturii înalte în lumea de curând iluminată.

Cam pe vremea *Flautului fermecat*, Goethe și Schiller reflectau asupra distincției dintre arta modernă și cea antică. Pentru Schiller, poezia grecilor era glasul Naturii. Prin versurile lui Homer, frumusețea și puritatea copilăriei omului pot fi reimaginat. O astfel de poezie – pe care Schiller o numea naivă – îl arată pe om acasă în lumea naturii, pe când poezia sentimentală a epocii moderne e o poezie a *căutării*, în care Natura este invocată din depărtare.¹⁶ În chip asemănător, Goethe considera că arta greacă e impregnată cu o libertate, o naturalețe și o ordine care au dispărut între timp din lume. În locul lor avem interioritatea, sentimentul și *Sehnsucht* – dorul care nu e niciodată potolit.¹⁷

Termenii „clasic” și „romantic” erau deja folosiți pentru a diferenția arta antică de cea modernă, iar pe vremea *Prelegerilor de estetică* ale lui Hegel (publicate postum între 1832 și 1840) distincția era peste tot recunoscută ca fundamentală pentru înțelegerea artei și muzicii contemporane. Mișcarea romantică s-a definit pe sine în termenii canonici ai lui Hegel: ca exaltare a subiectivului în detrimentul obiectivului și ca năzuință interioară după forma exterioară. Romanticii minori considerau că reacționează la bunul-gust și la eticheta predecesorilor lor; astfel că în curând termenul „clasic” a ajuns să denote atât arta bazinului mediteraneean

* Autorul se folosește aici de ambele sensuri ale cuvântului *enlightened* (iluminat sau luminat): unul trimite la Iluminism, despre care a vorbit în cap. 3 al acestui volum, celălalt la doctrina și mișcarea anumitor mistici precum Böhme ori Swedenborg, mișcare în care se integrează și Ordinele Masonice și Rozicruciene pomenite mai sus. „Puținii iluminați” dobândesc această calitate în cel de-al doilea sens al termenului.

antic, cât și poezia, pictura și muzica Europei aristocratice: în special de la sfârșitul secolului al XVII-lea și a începutului secolului al XVIII-lea. Marii romantici – Goethe, Schiller, Wordsworth, Beethoven, Schubert și Keats – erau, în acest sens, și clasici. Erau maeștri ai stilurilor Iluminismului, exprimând nostalgia tulbure a artistului cu clari-tatea și melodicitatea pe care o admirau în poezia și sculptura antice.

Romantismul a fost mai puțin o reacție la Iluminism cât o atitudine ascunsă în acesta din urmă. Doar pe fundalul emancipării are sens poeticul *Weltschmerz**. În monumentele durabile ale artei romantice întâlnim artistul-erou, pentru care libertatea este totodată o valoare absolută și o povară insuportabilă. Cercetându-și adâncurile sufletului, el invocă – asemeni lui Beethoven din ultimele cvartete și din simfonia a IX-a, asemeni lui Wordsworth în *Preludiu* sau lui Hölderlin în poemele sale de călătorie – comunitatea căreia îi aduce o ofensă nesocotindu-i legile și în sânul căreia, în chip oare-cum misterios, se va întoarce. În evoluția sa, arta romantică dă curs unei lamentări din ce în ce mai profunde după viața „pietății naturale” pe care Iluminismul a distrus-o. Iar din această lamentare răsare speranța romantică – speranța recreării în imaginație a unei comunități care nu va mai exista niciodată în fapt. De aici importanța poeziei popu-lare, a tradițiilor populare, a „vocilor ancestrale”. Dincolo de cultura rațională a Iluminismului, romanticii au căutat o altă cultură, mai adâncă – cultura populară, înrădăci-nată în mister și supraviețuind în sanctuarul lăuntric al sinelui poetului.

E de înțeles că prima încercare de a da formă acestei culturi „populare” a fost o născocire, recunoscută ca atare

* Tristețe metafizică (*germ.*).

de marele campion al spiritului clasic, Dr. Johnson*. Macpherson** pretindea că *Poemele lui Ossian* sunt traduse dintr-un original gaelic; într-adevăr, în ele era inventată o comunitate de eroi, unde natura și omul se aflau în armonie, unde viața omenească era idealizată și sanctificată și unde povara libertății era în chip fericit eliminată. Baladele din Scottish Border***, antologia de poezie populară a lui Herder, *Das Knaben Wunderhorn* (*Cornul fermecat al băiatului*) al lui von Arnim și Brentano – toate culegerile de acest fel au fost adunate atât din visuri burgheze și din jocuri de salon, cât și din tradiții populare adevărate. Dar asta nu face decât să dovedească puterea nostalgiei care le-a inspirat – nostalgia (inimitabil surprinsă de Mozart în ultima sa capodoperă în muzica de operă) după riturile de trecere care ne-ar scăpa de libertate, transformând libertatea într-o nouă formă de comuniune.

În ultimul capitol am reliefat ascendența esteticului în gândirea Iluminismului. Și tocmai ea a făcut cu putință mișcarea romantică. Fiindcă atitudinea estetică e deja un fel de tânguire. Ea plasează un cadru în jurul obiectului și-l privește ca pe ceva spiritual, transfigurat – și de aceea mort. Obiectul original al experienței estetice era, pentru Kant, natura, iar în estetizarea naturii discernem mișcarea romantică în elanul ei cel mai adânc. Natura a încetat să fie fundalul neobservat al vieții, devenind, în schimb, un obiect al preocupării. Secolul al XVIII-lea a identificat natura prin

* Samuel Johnson (1709–1784), eseist, poet, biograf, lexicograf și critic al literaturii engleze. E cunoscut mai ales pentru al său *Dictionary of the English Language*. Este una dintre cele mai importante figuri ale Angliei secolului al XVIII-lea.

** James Macpherson (1736–1796), poet scoțian, cunoscut ca „traducător” al ciclului poemelor lui Ossian.

*** Regiune din sudul Scoției.

mijlocirea pitorescului – cu alte cuvinte, prin imaginea sa în artă. Pădurile și văile celebrate în poezia epocii lui Augustus erau în chip evident opera omului și purtau amprenta unui mod de viață. Privirea estetică ce îngheață aceste lucruri are așadar intenția de a immortaliza viața care le-a produs. Căutarea frumuseții naturale este totodată o încercare de a păstra vechiul mod de viață – viața satornicită, pioasă, lipsită de îndoieli și pătrunsă de ascultare – pe care Iluminismul l-a distrus inevitabil.

Această atitudine complexă față de lumea naturii a supraviețuit până în vremea noastră și se află în miezul culturii noastre. Frumusețea naturală a peisajului rural englez, invocată și plânsă de poeți, pictori și compozitori din secolul al XX-lea, rezidă tocmai în aceste trăsături ce comemorează o activitate dispărută: gardurile vii, crângurile, drumurile de țară, potecile acoperite de iarbă, zidurile de piatră, șoproanele și colibele vorbesc despre o agricultură patriarhală, despre recolte mixte și despre apropierea caldă a animalelor domestice. Se pare că nu putem proteja acel fel de viață de agricultura modernă transformată în afacere, dar ne străduim totuși să-i păstrăm urmele vizibile. Privirea estetică immortalizează și vede în fiecare schimbare amenințarea profanării.

De aceea, în arta romantică, natura câștigă o nouă importanță. Este lucrul amenințat în cel mai înalt grad, casa de mult pierdută de care am fost separați, simbolul unei inocențe edenice pe care industria, materialismul și Iluminismul laolaltă au distrus-o. De la Wordsworth la Hopkins*, de la Beethoven la Vaughan Williams, de la Constable la Cézanne, imaginea naturii se întoarce cu promisiunea unei

* Gerard Manley Hopkins (1844–1889); faima sa în secolul al XX-lea l-a înscris în rândurile celor mai însemnați poeți victorienți.

consolări mai mult decât lumești. Și ea e invariabil asociată cu comunitatea sub formele ei dispărute sau în curs de dispariție: practicile și riturile de trecere pioase ale unei culturi populare împăcate cu sine.

Totuși, chiar de la începutul mișcării moderne, conștiința e *separată* de lumea naturii. Artistul romantic e un călător. Vechea ordine morală cuprinsă în natură nu se mai află în puterea ei. Faust al lui Goethe e paradigmatic pentru această stare și nimic nu reprezintă o profeție mai bună despre evoluția culturii moderne decât relația lui cu Gretchen, fata inocentă pe care o smulge de pe orbita pietății ei firești. Mefisto îl transportă pe Faust, care abia a ntâlnit-o pe Gretchen pe stradă, în camera ei feciorelnică. În timp ce laudă cu patos viața inocentă care-l înconjoară, Faust se aruncă într-un vechi jilț de piele, un *Väterthron* (tron al străbunilor), după cum îl descrie, și își imaginează generațiile de copii ce s-au jucat în jurul său, mâna bunicului pe care Gretchen o sărută cu recunoștință, deprinderile de mamă ale tinerei ocupate cu treburile casei. Pasajul (vv. 2687–2728) e saturat de gândul reproducerii: tată, bunic, mamă, copil – toate se transformă într-un delir în versurile entuziaste, pe când Faust contemplă viața pe care e pe cale s-o distrugă.

Goethe identifică în acest pasaj cu precizie sursa *Weltschmerz*-ului romantic. Împlinirea pentru Gretchen rezidă în măritiș, care-i va conferi calitatea deplină de membru în comunitatea sa închisă. Întreaga ingeniozitate sublimă care se prezintă ca simplitate firească și grijă delicată n-a fost decât o pregătire pentru ritul trecerii, pentru legământul ce-o va uni cu tatăl copiilor ei. Dar dragostea lui Faust o smulge din sfera pietății naturale și face din ea un ideal estetic. Tocmai pentru că aparține acelei lumi vechi, lumea de dinaintea Iluminismului, Gretchen este de nedobândit,

e o creatură a imaginației, imaterială și de neatins. Ceea ce dobândește Faust nu e Gretchen, pentru care căsătoria credincioasă este unicul țel, ci doar ce-a mai rămas, pervertit, din ea: trupul în care sufletul nu mai e decât o amintire anxioasă, un suflet dezlegat de ordinea morală.

Tema este un laitmotiv al literaturii romantice. Conștiința se află în afara lumii morale, ea observă și regretă, fiind tragic separată de lucrul pe care și-ar dori să-l posede. Dar posesiunea, atunci când e dobândită, este în chip suprem erotică și totodată o profanare, o scoatere a obiectului din sanctuarul său familial. Tragedia Iluminismului e pusă în act în fiecare aventură erotică, căci dragostea se eliberează de căsătorie ca să devină o achiziție personală, un semn al distincției, fără vreun rit de trecere în comunitatea morală. Conștiința observatoare rătăcește de la un obiect la altul, niciodată satisfăcută, niciodată acasă, animată de o nostalgie incurabilă care se hrănește din frumusețe oriunde o găsește. Aceasta este experiența transpusă cu umor de Byron în *Don Juan* și împotriva căreia suntem avertizați în romanele pătrunzătoare ale lui Jane Austen.

Trei teme devin, așadar, dominante în arta romantică: natura, dragostea erotică și lumea de dinaintea Iluminismului. Ele sunt strâns legate laolaltă. Fiecare reprezintă un colț de rai pentru sufletul pelerin, un loc de refugiu unde se poate întoarce ca acasă. Dar este un refugiu ireal: estetizat, îndepărtat de lumea materială și bântuit de fantome. Peisajul nu este un loc în care se produce, ci un mormânt elaborat, un monument în cinstea lumii dispărute a pietății. Dragostea erotică oferă o perspectivă asupra acelei lumi, dar nu mai mult decât o perspectivă: trecerea înapoi către ordinea morală a fost barată, iar riturile înlăturate. Lumea dinaintea Iluminismului este și ea transformată într-o reali-

tate imaterială, e un „viș cu femei preafrumoase“*, o capelă gotică unde femei pre-rafaelite binecuvântează vizitatorul cu zâmbete palide, insipide. Pe vremea lui Tennyson, visul romantic era pe deplin conștient de inconsistența sa. În *Moartea Regelui Arthur*, regele care moare este fiecare dintre noi, iar mâna ce se înalță din lac – „îmbrăcată în brocart alb, mistică, minunată“ – flutură în senin de rămas-bun adresat tribului. După aceea mai auzim de câteva ori „cornii din țara elfilor sunând pierit“ – la Mahler, la Vaughan Williams, la Walter de la Mare**, chiar și la Stefan George. Însă mișcarea romantică a luat sfârșit.

Perioada romantică a fost cea mai bogată dintre cele cunoscute de civilizația noastră. Să-i prezint pe scurt împlinirea e o sarcină aflată mult dincolo de capacitatea mea ori de scopul acestei cărți. Cu toate acestea, ar trebui să încercăm să înțelegem ambivalența pe care oamenii o simt față de elanul romantic, de vreme ce prin contribuția sa a dat formă atât modernismului în artă, cât și culturii moderne în general. Cultura înaltă a Iluminismului, așa cum am descris-o, a implicat o încercare nobilă și energică de a salva viziunea etică asupra vieții umane – viziunea asupra vieții ce a înflorit spontan în vechea cultură religioasă, dar care a cerut să fie scoasă dintre ruine atunci când această cultură s-a prăbușit. Salvarea a fost o lucrare a imaginației, în care atitudinea estetică a preluat funcția venerației religioase ca sursă a valorilor intrinseci. Iar cele mai importante realizări artistice ale Iluminismului împlinesc promisiunea care le-a inspirat. La Mozart, Goethe, Schiller, Blake și

* Sintagma este titlul unei poezii scrise de Alfred Lord Tennyson, *A Dream of Fair Women*.

** Walter de la Mare (1873–1956), poet și prozator englez care a celebrat imaginația înțelegând-o ca pe un dar al copilăriei.

Rousseau, viziunea etică asupra naturii noastre supraviețuiește comunității dispărute. De acum înainte, arta se transformă într-o meditație continuă asupra pierderii noastre — o recunoaștere melancolică a faptului că sursa originală a sentimentului moral a secat și că rămâne *doar* esteticul. Supusă presiunilor extreme ale unui mod de viață laic și materialist, arta începe să se compromită, să se piardă în iluzii deșarte și în visuri. Fantezii gata făcute înlocuiesc lucrarea imaginației, iar sentimentul moral ferm lasă locul sentimentalității lipsite de duh. Eroul romantic începe să-și piardă încrederea în viziunea etică ce l-a creat. Precum Don Juan al lui Byron, începe să se fâlească cu izolarea sa și să-și folosească statutul de outsider pentru a destrăma comunitatea altor oameni mai inocenți.¹⁸ Dragostea erotică devine o forță distructivă tocmai întrucât obiectul ei adevărat este închipuit, imaterial și de neatins. De acum înainte, căsătoria este privită mai degrabă ca o slăbiciune burgheză decât ca un rit sacru de trecere pe care se întemeiază viața etică. Viziunea etică încredințată privirii estetice este puțin câte puțin trădată de ea.

Într-o lucrare remarcabilă și vizionară, filozoful danez Søren Kierkegaard a prevăzut acest proces, invocând căsătoria drept centru al vieții etice și temei al comunităților menite să dăinuie. *Sau-sau* (publicată în 1843) prezintă năzuința romantică sub forma unei dileme. În prima parte este invocat modul de viață estetic, în care clipa e ridicată deasupra legămintelor de durată, iar datoria e lăsată în seama plăcerii. Don Juan al lui Mozart este eroul ei bine-cunoscut, iar piesa centrală e celebrul *Jurnal al seducătorului*, unde o tânără inocentă cade sub privirea estetică a unui scriitor pentru care inocența ei este deopotrivă o promisiune de mântuire și o provocare de a o distruge. În cea de-a doua parte, un judecător manierat moralizează cu privire la

viața etică și scoate în evidență rutina plictisitoare a căsniciei drept adevărată mântuire: trecerea către comunitatea pe care se întemeiază viața.

Direcția către care se îndreaptă simpatia lui Kierkegaard nu lasă loc nici unei îndoieli. Plictisul de nedescris al celui de-al doilea „sau“ contrastează cu entuziasmul intelectual, poetic și – da! – *etic* al primului „sau“, iar cititorul nu este surprins să afle că Kierkegaard însuși, presat să se însoare cu fata a cărei viață o ruinase cu promisiunile lui, nu va spune niciodată „da“.

Kierkegaard a fost totuși un om profund religios, iar explorarea de către el a modului de viață estetic ar trebui înțeleasă pe fundalul credinței sale în Dumnezeu creștin. Atitudinea sa față de credință era ea însăși o distilare a năzuinței romantice: credința lui este profund irațională, un salt în necunoscut, o atitudine de o „subiectivitate“ deplină în care normele Iluminismului sunt lăsate în chip peremptoriu deoparte. Într-adevăr, dacă ar exista un cuvânt care să rezume caracterul special al legământului creștin al lui Kierkegaard, acela ar fi „estetic“. Pledoaria pentru modul de viață etic este un șiretlic elaborat. Ca și contemporanii săi, filozoful a privit esteticul drept singura cale adevărată către mântuirea omului, poziția față de lume care păstra, în măsura posibilului, viziunea etică ce dă sens timpului petrecut de noi pe pământ. Îmbrăcând privirea estetică cu atributele sacralității, Kierkegaard ne-a arătat înțelesul culturii înalte.

În timp ce cultura înaltă a civilizației noastre medita la moștenirea sa spirituală, ea a ajuns, ca la Tennyson, tot mai îndepărtată de lumea reală, tot mai cantonată în Arcadia, în tărâmul visului. Lumea reală era lumea comerțului și a industriei. Avea propria ei cultură, în care publicitatea

și spiritul negustoresc erau mai importante decât arta sau meditația. Dacă vrem să înțelegem mișcarea modernă – impulsul originar al culturii moderne –, n-ar trebui s-o privim ca pe o reacție la Romantism, ci ca pe ultima trezire înspăimântată a culturii înalte la adevărul lumii moderne – lumea unde totul, inclusiv sacrul, e de vânzare.

Fantezia, imaginația și negustorul

Comercializarea vieții moderne a fost subiect de lamentare încă de când a fost prima dată remarcată, iar din iritarea naturală a intelectualilor față de sloganul „câștigă și cheltuie“ al celorlalți au apărut teorii ambițioase – fetișismul mărfii, consumul ostentativ, societatea abundenței și nenumărate alte încercări de o mai mică amploare¹⁹. În lumea contemporană, însă, pare să funcționeze ceva nou – un proces ce distruge însăși inima vieții sociale, nu doar așezând spiritul negustoresc în locul virtuții morale, ci scoțând totul – inclusiv virtutea – la vânzare. Cinicul, spunea Oscar Wilde, e cel care știe prețul a orice și valoarea a nimic. Iar într-o scrisoare către Lord Alfred Douglas, descria sentimentalismul drept „vacanța legală a cinismului“²⁰. Remarcile usturătoare ale lui Wilde tind să fie mai curând incitante decât adevărate. Cele de aici sunt însă exacte. Cinismul și sentimentalismul sunt două moduri prin care lucrurile de valoare sunt coborâte la rangul de lucruri cu un preț.

Pentru a înțelege asta trebuie să facem o distincție care a fost sugerată prima dată de Coleridge: distincția dintre fantezie și imaginație.²¹ Atât fantezia cât și imaginația au de-a face cu irealități, dar în timp ce irealitățile fanteziei pătrund în lume și o poluează, cele ale imaginației există într-o lume a lor, unde călătorim liberi și cu deplina cunoștință a ce e cu adevărat real.

Un exemplu va lămuri ce vreau să spun. O persoană morbidă poate reflecta neconținut la moarte și suferință.

Imaginea agoniei îi plutește adesea pe dinaintea ochilor. Are dorința înăscută de a fi martor la tot ce-și imaginează în chip atât de viu. În același timp, frica, simpatia și respectul față de viața omului o fac să-și resimtă dorința drept respingătoare. Nu este un torționar sau un criminal și nici n-ar frecventa locurile sumbre unde se ivesc tortura și crima. Caută în schimb surrogate: figurile din ceară aproape înșuflețite din „camera ororilor“, morțile realiste și mutilările din filmele lui Quentin Tarantino, apoi – la limită – filmul *snuff** în care este livrată moartea efectivă, dar dintr-o altă sferă, fără nici o prevenire. Acest proces prezintă fantezia la lucru. Obiectul fantasmatic irupe în lumea reală: e un obiect ireal al unei dorințe reale, condamnată la irealitate de interdicția mentală care-o convoacă totodată. Obiectul fanteziei trebuie să fie cât se poate de realist, ca să furnizeze surogatul după care se dă în vânt subiectul. Fantezia tânjește după etalarea grosolană, explicită, neînfrânată a lucrului ce nu poate fi dobândit, iar în lipsa lui, acesta e dobândit prin delegare.

Pornografia dură reprezintă un alt exemplu. Într-adevăr, societatea modernă abundă în obiecte ale fanteziei, din moment ce imaginea realistă, în fotografie, cinema și TV, oferă o împlinire contrafăcută a tuturor dorințelor noastre interzise, permițându-le astfel. O dorință a fanteziei nu caută nici o descriere literară, nici o zugrăvire delicată a obiectului ei, ci un simulacru – cea mai apropiată alternativă de lucrul însuși. Ea ocolește stilul și convenția, întrucât acestea ar împiedica-o să-și fabrice surogatul și ar învălui-o în gândire. Fantezia ideală este perfect realizată și perfect ireală – un obiect imaginar care nu-i lasă nimic imaginației.

* Film care prezintă sau pretinde că prezintă moartea reală a unei persoane.

Reclamele fac trafic cu astfel de obiecte, care plutesc în fundalul vieții moderne ca un cor de duhuri neconsolate. Priviți coada lacomă de la Madame Tussaud's* și veți înțelege cât de ubicuă este forța fanteziei și cât de ușor e de satisfăcut. Nu trebuie un efort de imaginație ca să înțelegi o figură de ceară. Ea se scaldă într-un sentiment facil și nu suferă nici o coroziune. Este obiectul fantasmatic paradigmatic: absolut veridic și absolut mort. Dimpotrivă, prin mijlocirea operei de artă întâlnim o lume a realului, oameni vii și vulnerabili, o lume în care putem intra doar printr-un efort de imaginație și unde suntem, ca și cei ce-o populează, supuși încercărilor. (Iată de ce nu există cozi comparabile la intrarea în National Gallery.)

Materia imaginației nu e realizată, ci *reprezentată*. Ne parvine, de regulă, mascată din plin de gândire și nu e niciodată un surogat care să ia locul lucrului ce nu poate fi dobândit. Dimpotrivă, e deliberat plasată la distanță, într-o lume de sine stătătoare. Exemplele evidente ale acesteia – teatrul și pictura – ne mai spun că din procesul imaginativ fac parte integrantă convenția, plasarea într-un cadru și constrângerea. Pătrundem în pictură doar recunoscând că rama tabloului exclude lumea în care ne aflăm. Convenția și stilul sunt mai importante decât realizarea, iar când pictorul își înzestrează imaginea cu o realitate *trompe-l'œil*, punem la îndoială rezultatul ca lipsit de gust ori îl disprețuim ca pe un kitsch. În teatru, la fel, acțiunea nu e reală, ci reprezentată, și oricât de realistă ar fi, nu concepe să transpună în realitate acele scene care sunt hrana fanteziei.

De aceea, în tragedia greacă crimele aveau loc în afara scenei, nu pentru a le nega puterea emoțională, ci pentru a

* Madame Tussaud's e un faimos muzeu cu figuri de ceară din Londra, care are filiale și în alte metropole.

le păstra în domeniul imaginației – domeniul în care călătorim liberi, cu propriile noastre interese și dorințe lăsate în suspensie. Grecii cunoșteau bine ceea ce au descoperit între timp și cineaștii noștri, și anume că înfățișarea sexului și a violenței este obiectul firesc al fanteziei și că el lunecă de la sine de la realism la realizare. Prin urmare, distruge lucrarea imaginației, care ne angrenează simpatiile, nu însă și dorințele reale.

Ceea ce este reprezentat în teatru nu se întâmplă cu adevărat pe scenă, și nicăieri altundeva în lumea în care locuim. Nu altfel gândesc spectatorii educați. Ei percep ce se petrece, și îl percep ca pe ceva imaginar. Coleridge descrie poziția cititorului (deci și pe cea a spectatorului de teatru) ca pe o „suspendare voluntară a neîncrederii”²². Ar fi trebuit să scrie o „suspendare voluntară a încrederii”. Orice plăcere sau emoție se bazează pe cunoașterea faptului că acțiunea de pe scenă e ireală. Iar spectatorii pătrund în această irealitate printr-un act de voință, nu în căutarea unor surogate pentru dorințele lor, ci pentru a explora o lume ce nu le aparține.

Așadar, deși fantezia irupe adesea în lumea reală și e acreditată de dorințele noastre, ea *subminează* totodată realitatea. Persoana stăpânită de fantezie are un simț scăzut al obiectivității lumii sale și al acțiunii sale în cadrul ei. Obiceiul de a urmări „irealul realizat” ascunde ceea ce este realmente real, acoperind exigențele și dificultățile. În fantezie, obiectul dorinței își pierde capacitatea de a-și pune hotare. Și, de vreme ce satisfacerea prin mijlocirea fanteziei nu pare să coste nimic, ea e repetată la nesfârșit. Dorința invadează lumea și-i anulează exigențele. Mai mult, caracterul obiectului fanteziei este în întregime dictat de dorința care-l caută – obiectul e făcut la comandă, este marioneta perfectă, păpușa Barbie mergătoare și vorbitoare

care face tot ce vreau eu, întrucât vrerea mea și fapta ei sunt unul și același lucru.

Deși pasiunile trăite la teatru sunt imagine, ele sunt călăuzite de un simț al realității. Pasiunile imaginației nu-și precedă obiectul, ele sunt răspunsuri la situații imaginate, evoluează și se dezvoltă odată cu înțelegerea noastră. Decurg din simpatia pe care o simțim pentru semenii noștri, iar simpatia este critică – vrea să-și cunoască obiectul, să-i măsoare valoarea și să nu-și cheltuiască degeaba bătaile inimii.

Contrastul de aici poate fi ușor văzut în diferența dintre pornografie și arta erotică. Imaginea pornografică e făcută cu intenția de a stârni apetitul sexual și, totodată, de a-i furniza un surrogat. Fata întâlnită în imagine este obiectul dorinței *mele*, oferit miraculos pe tavă, fără impedimentul existenței reale și ascultând servil de pofta trupească pe care o stârnește. Fata din pictura erotică nu e obiectul dorinței mele, ci doar al dorințelor imagine dintr-o lume imaginară. Iar în acea lume, ea e reală și opune rezistență, e o persoană ca oricare alta, ale cărei favoruri sexuale presupun riscuri, aventură și respect. Artă erotică țintește să inspire nu o dorință reală, ci o simpatie meditativă față de dorințele ființelor imaginate. Așadar, arta erotică, spre deosebire de pornografie, poate fi nupțială, demnă și castă, în maniera lui Venus a lui Tițian.

Emoțiile inspirate de arta serioasă țin de imaginație, nu de fantezie. Tocmai de aceea e adesea atât de greu să le descriem. Într-un caz normal, emoția se bazează pe credință – după cum frica se bazează pe încredințarea că sunt în pericol, iar furia pe încredințarea că am fost înșelat. Când credința e suspendată, emoțiile obișnuite își pierd temeiul. O dorință ce apare dintr-un gând imaginativ nu e o dorință reală: și fără o dorință reală, nu există o emoție reală. Nu-mi doresc ca Othello să n-o omoare pe Desdemona mai mult

decât îmi doresc să plec de la teatru, deși crima e, în această lume imaginară, la fel de cumplită ca orice crimă. Într-un asemenea caz, dorința nu e resimțită, ci „întreținută“, la fel cum gândul despre ce se întâmplă nu e crezut, ci păstrat în suspensie.

Într-un anumit sens, e chiar greșit să se spună că *eu* sunt îndurerat de soarta Desdemonei. Îmi imaginez o astfel de durere și ajung să empatizez cu lucrul pe care mi-l imaginez. Am putea spune că aici nu există nici obiect real, nici sentiment real, ci un răspuns în imaginație la o situație imaginată. În fantezie, dimpotrivă, există un sentiment real care se fixează asupra unui obiect ireal, pentru a satisface prin delegare ceva ce nu poate fi satisfăcut efectiv.

De vreme ce emoțiile imaginative sunt răspunsuri, ele sunt determinate de obiectele imaginare corespunzătoare. Ele provin dintr-o înțelegere a lumii și sunt controlate de ea. Iar a exercita această înțelegere înseamnă a fi interesat de adevăr. Se ivesc însă următoarele întrebări: oare așa stau lucrurile? E plauzibil? N-o fi răspunsul meu exagerat? Nu mi se sugerează oare să simt ceea ce n-ar trebui să simt? Astfel de întrebări constituie viața imaginației și, de asemenea, moartea fanteziei, care se veștejește îndată ce obiectului său i se acordă o viață independentă sau e supus cercetării.

Din motive asemănătoare, putem spune că „realizarea“, crearea unui surogat sau a unui simulacru, nu este principalul țel al gândirii imaginative, ba chiar o poate stânjeni. Imaginația, fiind guvernată de un simț al realului, caută condensarea, sugestia, perfectă alcătuire dramatică. Relizarea deplină a unor scene specifice nu face parte din scopul imaginației, care este mai bine slujit de convenție decât de imagini explicite.

Dar deși astfel imaginația este inspirată de un simț al realului, nu e nevoie să reprezinte lumea așa cum este ea.

Dimpotrivă, imaginația idealizează, înnobilează, înfrumusețează și re-prezintă lumea. Și o face într-un fel credibil, pentru că, paradoxal, putem suspenda credința doar în prezența credibilului. Aristotel a subliniat acest fapt în *Poetica*. Poezia, argumenta el, nu poate tolera improbabilul, dar poate tolera imposibilul, cu condiția însă ca imposibilul să fie credibil (așa cum sunt credibile metamorfozele imposibile ale lui Ovidiu).

Puterea de înnobilare a imaginației rezidă în faptul că re-ordonează lumea și ne re-ordonează sentimentele ca răspuns la ea. Dimpotrivă, fantezia e frecvent degradantă. Deoarece pornește de la premisa unei emoții date, pe care nu o poate nici îmbunătăți, nici critica, ci doar hrăni. E o sclavă a realului și lucrează cu bunuri interzise. Acolo unde imaginația oferă întrezăriri ale sacrului, fantezia oferă sacrilegiu și profanare.

E de ajutor aici să ne întoarcem la cea mai veche controversă religioasă: cea privind idolatria. Idolul e un obiect mundan confundat cu un zeu: concentrându-ne sentimentele religioase asupra unui idol, profanăm ce avem mai sfânt, și anume actul venerării, care este singura noastră legătură de încredere cu transcendentul. Dezordinea emoțională implicată de această profanare a fost minunat transpusă de Poussin, în pictura sa *Vițelul de aur* (de la National Gallery, Londra). Prim-planul e dominat de vițel, înălțat pe pedestalu lui său. Idolul e un surogat strălucitor, aparent viu, dar mort, moartea bătătoare la ochi a metalului. Aaron arată cu mândrie preoțească înspre creația sa, pe când oamenii, beți, neajutorați și aflați în puterea unei amăgiri colective, dansează ca niște animale fără minte în jurul acestui lucru mai puțin sacru decât ei înșiși. Concentrate asupra vițelului, emoțiile lor sunt descentrate, rătăcite, îmbolnăvite și se rotesc în gol. Departe, abia vizibilă, se află figura lui Moise,

coborând de pe Muntele Sinai cu tablele legii: poruncile abstracte ale unui Dumnezeu abstract, ce nu poate fi înțeles prin nici o imagine pământească, ci doar prin lege. Moise dă cu tablele de piatră de pământ, distrugând astfel nu legea, ci mărturia ei pământească. Avem aici contrastul dintre lucrarea activă a imaginației, care arată către un Dumnezeu aflat dincolo de lumea sensibilă, și forța pasivă a fanteziei, care-și creează propriul zeu din dorințe senzoriale. Fiecare idol e și un sacrilegiu, întrucât ne face să îndreptăm venerarea datorată lucrurilor mai înalte către ceva aflat mai jos decât noi. Numai răspunzând la ce este mai înalt decât omenescul devenim cu adevărat umani.

Teama de sacrilegiu e o parte esențială a religiei. Iar motivul ar trebui să fie evident din ceea ce a fost spus în capitolul 2. Preocuparea principală a fiecărei religii este *concentrarea* emoțiilor umane – și cu precădere al acelor emoții care susțin comunitatea. Există anumite lucruri cu care nu te poți confrunta în chip adecvat decât prin ritualuri solemne, prin care generații trecute au acordat sprijin fragilității noastre umane. Un astfel de lucru e moartea. Sentimentele noastre ocolesc moartea, pentru că ea pare să nege tot ce suntem. Însă, concentrându-ne privirile dincolo de lumea sensibilă – lumea unde apare moartea –, lipsim moartea de pintenul ei. Amenințarea Nimicului e înlăturată, iar comunitatea se re-formează, așa cum, prin intermediul ritualului, persoana moartă trece către un loc mai înalt printre cei de un neam cu ea. Ideea sacrului joacă un rol vital în această tranziție: ea concentrează emoția dincolo de faptul imediat și ne dă puterea să ne depășim temerile și totodată să înfruntăm cele ce s-au întâmplat. Concentrându-ne asupra lucrurilor sacre, dăm lumii umane importanța cuvenită și o experimentăm pe deplin. Concentrându-ne asupra lucrurilor profane, ruinăm ce este sacru. Supunem lumea

temerilor și slăbiciunilor noastre și ne retragem din comunitatea adevărată către autoizolare.

Un exemplu grăitor în acest sens îl reprezintă ceremonia căsătoriei. În religia creștină, căsătoria e o taină – cu alte cuvinte, o legătură ce nu poate fi încheiată decât de Dumnezeu.²³ Căsătoria nu e un contract, ci un legământ înaintea lui Dumnezeu, un legământ făcut în prezența sacră. Mireasa și mirele își consacră viețile, iar această consacrare e un sacrificiu: viețile lor sunt de acum înainte închinat către ceva mai înalt decât ei înșiși, iar jurămintele de fidelitate, de ajutor reciproc și de naștere a copiilor sunt asumate pentru vecie.

Schimbarea de perspectivă de la viziunea sacră la cea seculară asupra instituțiilor umane a schimbat în chip firesc toate acestea. Iluminismul a adus cu el o încercare de a reface legătura căsătoriei sub forma unui contract reciproc avantajos – de nu cumva a „unui contract pentru folosirea reciprocă a organelor sexuale“, așa cum l-a descris Kant în *Prelegerile de etică*. A urmat o încercare curajoasă, dar scurtă de a salva căsătoria de tranzacții, prin propagarea unor idealuri eroice de sprijin reciproc și sacrificiu.²⁴ Dar noi știm acum că efectul pe termen lung al secularizării a fost erodarea treptată a căsătoriei ca formă distinctă de legământ uman: în locul ei a fost pus contractul reciproc avantajos. Dumnezeu nu joacă nici un rol în înțelegere, iar solemnitatea e o înșelătorie sprijinită de stat. Ca urmare, aspectul sacrificial al căsătoriei a dispărut: oamenii nu-și mai consacră viețile prin căsătorie și se leapădă de obligații de îndată ce se întrezărește o afacere mai bună. Reflectați la acest aspect și la ce înseamnă el pentru reproducerea comunității și veți vedea cât de valoroasă era ideea sacralului și cât de strânsă este legătura, nu doar în etimologie, ci și în fapt, între sacru, sacrificial și consacrat.

În ceremonia religioasă a căsătoriei, cuvintele rostite de mireasă și de mire au o putere supranaturală. Deși au fost spuse de fiecare cuplu unit vreodată prin rostirea lor, e ca și cum sunt spuse aici și acum pentru prima dată. Precum vrăjile, ele creează ceea ce descriu și legământul devine un ecou etern al vocii fragile și muritoare ce-l rostește. Negați prezența sacră, și în centru rămân un bărbat și o femeie, iar cuvintele ce-i unesc nu mai sunt legăminte, ci promisiuni posibil a fi desfăcute, anulate când așa aleg părțile. Atunci cuvintele își pierd solemnitățile, ajung locuri comune, tocite și pompoase, precum jargonul pseudo-antic dintr-un document legal.

Max Weber a scris în acest context despre „dezvrăjirea“ (*Entzauberung*) progresivă a vieții sociale. Locuri, timpuri și acțiuni își pierd caracterul sacru, zeii se retrag dintre noi, iar legăturile noastre nu mai sunt pecetluite de vreo forță mai înaltă decât legea. Iată la ce trebuie să ne așteptăm când moare religia iar cultura comună se evaporază precum ceața în bătaia soarelui rațiunii. Tocmai în asemenea circumstanțe, susțin eu, își dobândește imaginația rolul său modern – cel de a înnobila, de a spiritualiza, de a re-reprezenta umanitatea drept ceva mai înalt decât ea însăși.

Însă această deplasare a centrului ce amenință religia poate apărea și într-o lume dezvrăjită. Umanitatea însăși poate fi profanată și va fi profanată când fantezia va prelua conducerea în relațiile umane. A doua poruncă face din idolatrie un păcat, dar ne și avertizează cu privire la vicii mai moderne. Pentru că omul surogat este la fel de periculos ca zeul surogat, iar degradantul nărav al fanteziei erodează toate sentimentele mai înalte.

Ceea ce se află aici în joc este ilustrat iarăși de pornografie. Imaginea pornografică este esențial de-personalizantă, funcția ei e să „vândă“ satisfacere sexuală atașând-o

unui surogat impersonal. În centrul atenției se află actul sexual și organele sexuale, desprinse de orice relație personală. Cu alte cuvinte, pornografia are ca efect o deplasare a centrului – o schimbare în jos, de la persoana umană, obiectul dragostei și al dorinței, către animalul uman, obiectul fanteziilor lascive – de la chipul care ești tu către sexul care este oricine. Ca și în cazul idolatriei, deplasarea centrului e și o profanare. Concentrându-ne pe lucrurile rele, pângărim și degradăm lucrurile bune. În pornografie, dorința e desprinsă de dragoste și e atașată mașinăriei mute a sexului. Aceasta e la fel de mult o profanare a dragostei erotice precum este dansul în jurul vițelului de aur o profanare a venerației divinului.

Așa cum am arătat, fantezia înlocuiește lumea reală, obiectivă, care opune rezistență, cu un surogat docil. Și e important să vedem care e însemnătatea acestui lucru. Viața în lumea reală e dificilă și deconcertantă. E cel mai pronunțat dificilă și deconcertantă în confruntarea cu alți oameni care, prin însăși existența lor, avansează cereri pe care se prea poate să nu vrem să le onorăm. E nevoie de o mare putere, de o dorință care să se fixeze asupra unui individ și care să-l privească pe acesta drept unic, de neînlocuit, pentru ca oamenii să facă sacrificiile de care depinde dăinuirea comunității. E mult mai ușor să ne refugiem în surrogate, care nici nu ne deconsertează, nici nu opun rezistență năzuințelor noastre. Este din ce în ce mai răspândit obiceiul de a crea o lume a dorinței supusă, în care forța erotică e risipită, iar nevoia de dragoste negată.

Fanteziile sunt o proprietate privată, de care pot dispune potrivit vrerii mele, fără vreo responsabilitate față de celălalt. Dacă ele-mi umplu mintea în actul dragostei, atunci constituie un abuz față de celălalt, care a devenit un mijloc, posibil a fi înlocuit, pentru dobândirea unei plăceri

egoiste, mai degrabă decât obiectul unei dorințe individualizante. De aceea, pentru fantast, partenerul ideal este peștele ori prostituata, a căror posibilitate de a fi cumpărați rezolvă dintr-odată problema morală ridicată de existența unei alte persoane pe scena descărcării sexuale. Putând fi cumpărată, prostituata poate fi schimbată și, de aceea, nu e cu adevărat *prezentă* în momentul dorinței. Ea este absența universală pe care fantezia o umple cu substitute.

Legătura dintre pornografie și prostituție e atestată de etimologie. Efectul fanteziei pornografice este de „a transforma în marfă“ obiectul dorinței și de a înlocui dragostea și taina ei vestigială cu legea pieței. Aceasta e dezvrăjirea ultimă a lumii omenești. Când sexul devine o marfă, cel mai important sanctuar al idealurilor umane devine o piață, iar valoarea e redusă la preț.

Fanteziile ce au drept conținut violența au o funcție similară: anihilează persoana umană, dilatând trupul omenească până când umple prim-planul gândurilor noastre. Și acest tip de fantezii implică o deplasare malignă a centrului, și ele reprezintă o profanare. Concentrându-ne asupra corpului torturat, degradăm persoana întrupată. Atât în sex, cât și în moarte ne confruntăm cu misterul încarnării noastre: iar ispita este de a deplasa centrul de la sufletul întrupat la trupul neînsuflețit, de la sursa de neînlocuit a valorii la rutina repetabilă și transferabilă.

O modificare comparabilă a centrului de interes apare în sentimentalism. Iar sentimentalismul joacă un rol central în cultura modernă – este masca sub care fantezia își ascunde egoismul cinic.

Emoția sentimentală e ușor de confundat cu lucrul real, deoarece ambele au, măcar la suprafață, același obiect. Dragostea sentimentală pentru Judy și dragostea reală pentru

Judy sunt îndreptate amândouă către Judy și implică gânduri delicate al căror subiect îl reprezintă ea. Dar această asemănare superficială indică o diferență profundă. *Centrul* adevărat al dragostei mele sentimentale nu este Judy, ci *eu* însumi. Pentru sentimental important este nu obiectul, ci subiectul emoției. Dragostea adevărată se concentrează asupra celui alt: se înveselește de bucuria lui și se întristează de durerea lui. Dragostea neadevărată a sentimentalului se concentrează asupra sinelui și tratează bucuriile și durerile obiectului său doar ca pe un pretext pentru a juca rolul care-o atrage cel mai tare. Poate părea că se întristează de suferința celui alt, dar nu se întristează cu adevărat. Pentru că, în secret, sentimentalii de abia așteaptă suferința care le aduce lacrimile-n ochi. E un alt pretext pentru gesturi nobile, o altă ocazie de a contempla imaginea unui sine înimios.

Așadar marca sentimentalismului în artă e o stranie incapacitate de *a lua aminte*. Criticul F.R. Leavis a adus argumente în favoarea acestei poziții într-o remarcabilă serie de eseuri, examinând minuțios vasta prefăcătorie omească care stă la baza atâtor poezii victoriene – și a versurilor lui Tennyson în special.²⁵ De exemplu, obiectul mâhnirii în poemul *In Memoriam* de Tennyson este doar schematic identificat: nu e deloc investit cu realitate, cu concretețe, e repede înecat de potopul sentimentului. Într-adevăr, abia dacă apare în poem – întrucât, strofă după strofă, este lipsit de contur, căci poetul îndurerat stă, uriaș, între el și lumină. Cel ce-a murit a fost despuiat de orice realitate umană, de orice aproximație contingentă și de orice imperfecțiune: plutește în umbra marii emoții a poetului: un lucru nevăzut. Un câine favorit ar fi făcut la fel de bine treaba: precum în pornografie, obiectul simțirii sentimentale

e substituibil, e cu adevărat un substitut pentru sine însuși, o reconstrucție în fantezie, din care individualitatea stânjenitoare a fost înlăturată. Când Hallam își face în cele din urmă apariția, e un însoțitor de o seară, cu canotieră pe cap, întinzându-și picioarele lungi pe o pajiște din Oxford, cu o sticlă de *vin rosé* în iarbă lângă el, o figură dintr-un vis arcadian. Toate acestea sunt, bineînțeles, un alt fel de a spune că sursa emoției *nu* este deloc Hallam, ci Tennyson. Nu înseamnă că trebuie să disprețuim frumoasele descrieri care abundă în poem, nici să-i negăm măiestria tehnică. Dar înseamnă că evocările lui Tennyson ascund o uscăciune a sentimentului – uscăciune revelată într-un limbaj care insistă prea mult asupra faptului că simte.

Sentimentalismul și fantezia merg mână în mână. Căci obiectul emoției sentimentale este, precum un obiect al fanteziei, lipsit de realitate obiectivă, docil față de o nevoie subiectivă și lepădat brutal când lucrurile se complică. Este, de la bun început, doar un pretext pentru o emoție centrată în altă parte, în marea dramă în care dăinuie un singur erou: omul sentimental. Prin urmare, obiectului iubirii sentimentale nu i se garantează nici o siguranță și va fi repede înlocuit în afecțiunea celui ce-l iubește atunci când scenariul o cere. Cel ce-o iubește în chip sentimental pe Judy pretinde că-i apreciază valoarea, dar, de fapt, i-a fixat un preț.

Ca și fantezia, sentimentalismul se află în război cu realitatea. Ne mistuie în chip egoist energiile emoționale, și așa limitate, și ne amorteste față de lumea altor oameni. Ne atrofiază simpatiile, călăuzindu-le pe drumuri bătătorite și facile, distrugând astfel nu numai capacitatea noastră de a simți, ci și capacitatea de a da ajutor acolo unde e nevoie și de a ne asuma riscuri în numele unor lucruri mai înalte.

Poate părea că propune și sprijină o imagine a acelor lucruri mai înalte, că ia asupra sa o parte a funcției de înnoibilare, care este sarcina proprie imaginației. Dar această aparență e o iluzie. Obiectul emoției sentimentale este de fapt tras în jos de sentimentul care-l folosește, ajunge un lucru murdar și de prost gust în jocul schimbului emoțional. Sentimentalismul e o altă formă de profanare. Dacă pornografia scoate la vânzare cele mai joase pofte ale noastre, sentimentalismul face trafic cu dragostea și virtutea. Însă efectul e același: lipsește aceste lucruri mai înalte de orice realitate fie negându-le cinic, fie anulându-le substanța, făcându-le iluzorii și schematice.

Ne reîntoarcem așadar la problema „poeziei și credinței”. Spuneam că, atunci când moare religia, imaginea naturii mai înalte a omului e conservată de artă. Dar arta nu poate fi un substitut pentru religie, nici nu umple golul lăsat de credință. Lucrările imaginației nu oferă doctrine, nici nu ne câștigă pentru viața religioasă, iar dacă încearcă să facă așa ceva, ne retragem din fața lor cu o suspiciune îndreptățită. Imaginația ne poate arăta *cum e* să crezi în vreo doctrină, *cum e* să urmezi datini și ritualuri care ne pot părea bizare și străine și, făcând asta, poate trezi simpatia față de emoții, credințe și feluri de viață care nu sunt și nu pot fi ale noastre. Dar nu împarte aceste lucruri și nu le impune ca normă morală. Înțelegerea estetică este tolerantă, expansivă, deschisă către tot ce trezește simpatia. Cercetează lumea nu așa cum o face religia, pentru a descoperi erezia și erezia, ci pentru a se revărsa în simpatie. Poezia cu adevărat religioasă, precum cea a lui George Herbert, poate fi apreciată de necredincios, întrucât transmite o emoție pe care cititorul o poate împărtăși în imaginație. Într-adevăr, măreția lui Herbert rezidă în sinceritatea inocentă cu care-și exprimă îndoielile, îndărătnicia și bucuria întâlnirii cu

Mântuitorul său. Cu toții putem avea acces la asemenea sentimente: poemele le fac reale pentru noi, subiecte ale unei preocupări umane care reclamă simpatia noastră. Dacă vorbim despre veridicitatea poemelor lui Herbert, nu ne referim la adevărul doctrinelor religioase care le-au dat naștere, ci la sinceritatea cu care exprimă drama religioasă. „Adevăr“ înseamnă aici „adevăr față de viață“ – sau, mai degrabă, adevăr față de forma mai înaltă de viață pe care oamenii o vădese atunci când trăiesc dintr-o convingere sinceră.

O cultură înaltă poate supraviețui religiei care i-a dat naștere. Dar nu poate supraviețui triumfului fanteziei, cinismului și sentimentalismului. Pentru că acestea ne redirecționează în altă parte emoțiile. Ne devalorizează strădaniile, îndreptându-le dinspre ce este serios, conceput pe termen lung și asumat, către ceea ce este imediat, ceea ce poate fi obținut fără efort și este de vânzare. O cultură comună înalță oamenii, așezându-le dorințele și proiectele într-un context ce dăinuie. Face spiritul credibil și legământul sincer, oferind cuvintele, gesturile, ritualurile și credințele care dau sens moral faptelor noastre. O cultură înaltă încearcă să țină în viață aceste lucruri, făcând reală în imaginație viziunea de durată asupra lucrurilor și așezându-ne în contextul unei mântuiri imaginate.

Dar în absența unei culturi înalte, căutarea sensului începe să pară epuizantă, nerodnică și absurdă. Din interiorul culturii înalte se ridică un spirit al repudierii, o dorință, cu vorbele lui D.H. Lawrence, „de a face o nefăcută vieții“. Orice drum către spirit e sentimentalizat, ca nu cumva să pară că pretinde ceva de la noi. Un cinism neîndurător începe să pună stăpânire pe discursul uman. Arta însăși se întoarce împotriva vestigiilor culturii, iar fanteziile morbide ocupă prim-planul gândirii. Cam așa arată situația noastră.’

Dar e o situație nouă, una căreia cultura înaltă i-a rezistat până acum viguros. Într-adevăr, încercarea de a păzi sanctuarul sentimentului împotriva negustorului și de a-i închide ușa-n nas este explicația adevărată a celei mai evidente trăsături a culturii moderne – mișcarea din artă, muzică și literatură pe care o cunoaștem drept „modernism“.

Modernismul

Într-o lume unde totul este de vânzare, unde valoarea este preț și prețul e valoare, unde se face troc cu sentimentele și falsul sentimental nu mai e distins de articolul veritabil, artistul devine un modernist, iar cultura evadează într-un turn, situat mult deasupra pieții. Timp de un veac ori mai mult, cultura modernă a fost o cultură modernistă, așadar, chiar dacă intrăm într-o fază „post-modernă“, sau „post-modernistă“, sau poate „post-post-modernistă“, n-avem nici o șansă să înțelegem unde ne aflăm fără să analizăm încercarea modernistă.

Trei mari artiști au pregătit calea modernismului – Baudelaire, Manet și Wagner. Și toți trei bântuie opera lui T.S. Eliot, cel mai mare scriitor modernist de limbă engleză, cel care a inspirat gândurile din această carte. A începe cu Wagner nu înseamnă a începe povestea modernismului cu începutul ei. Dar înseamnă să vedem mai limpede înțelesul misiunii lăsate moștenire de Iluminism în artă. Operele lui Wagner încearcă să înalțe ființa umană într-un fel asemănător celui în care ar fi putut fi înălțată de o cultură comună necoruptă. Profund conștient de moartea lui Dumnezeu, Wagner a propus omul drept propriul său mântuitor, iar arta drept ritual transfigurator de trecere către o lume mai înaltă. Sugestia era vizionară, iar impactul său asupra culturii moderne atât de mare, încât undele de șoc provocate încă ne mai zguduie. Cultura înaltă modernă reprezintă o serie de note de subsol la Wagner tot așa cum filozofia

occidentală reprezintă, potrivit judecății lui Whitehead, o serie de note de subsol la Platon.

În operele de maturitate ale lui Wagner, civilizația noastră a dat glas pentru ultima oară ideii sale despre eroic, prin muzica ce se străduiește să impună această idee. Și deoarece Wagner a fost un compozitor absolut genial, poate singurul care a dus mai departe puternicul limbaj interior făurit de Beethoven și care l-a folosit pentru a cuceri spațiile psihice ocolite de Beethoven, tot ce a scris în idiomul său matur poartă pecetea adevărului, fiecare notă fiind pe deplin potrivită și totodată profund surprinzătoare.

Wagner a avut o reacție puternică împotriva sentimentalismului și a istovirii artei oficiale. Ca și Baudelaire (a cărui scrisoare admirativă, adresată compozitorului după interpretarea operei *Tannhäuser* la Paris, face dovada unei afinități asumate), el a observat că idealul se refugiase din lume în citadela imaginației. Spre deosebire de Baudelaire însă, credea că idealul poate fi ispitit să se întoarcă, astfel încât să sălășluiască printre noi (deși cu cheltuieli publice considerabile). De aceea a încercat să creeze un nou public muzical, unul care nu doar să înțeleagă sensul idealului eroic, ci să-l și adopte. Încercarea era deja sortită eșecului atunci când Wagner a plănuțit-o prima dată, iar pretențiile lui sacerdotale n-au încetat să atragă ostilitatea celor ce se simțeau amenințați de mesajul său. Așadar, regizorii moderni, deranjați de dramele care-și bat joc de modul lor de viață, hotărăsc la rândul lor să-și bată joc de drame. Desigur, chiar și astăzi, muzicienii și cântăreții, răspunzând așa cum trebuie la gravitatea și sinceritatea muzicii, fac tot ce le stă în putință pentru a reproduce sunetele potrivit intenției lui Wagner. Însă acțiunea e invariabil caricaturizată, pusă între ghilimele și redusă la dimensiunile unui serial comic de televiziune. Sarcasmul și satira se desfășoară nestingherit pe scenă, nu pentru că au ceva de dovedit ori de zis în

umbra acestei muzici de o neîntrecută noblețe, ci pentru că noblețea a devenit intolerabilă. Regizorul se străduiește să distragă atenția de la mesajul lui Wagner, să ridiculizeze orice gest eroic, ca nu cumva ideea dramei să devină limpede și să emoționeze. După cum a argumentat Michael Tanner în apărarea lui succintă, dar pătrunzătoare a compozitorului, punerile în scenă moderne încearcă să-l „domesticească” pe Wagner, să coboare dramele sale din sfera exaltată unde le așază muzica în lumea trivialităților omenești, de obicei cu scopul de a face o „declarație politică”, care, fiind deopotrivă zgomotoasă și banală, reușește doar să anuleze bogatele ambiguități ale dramei.²⁶ În punerile în scenă contemporane ale operelor sale vedem exact ce implică tranziția de la modernism la lumea „postmodernă” – respingerea definitivă a culturii înalte ca forță salvatoare și ruinarea sacrului în ultima sa formă imaginată.

Regizorii moderni au fost anticipați de Nietzsche, pentru care eroicul este la Wagner o impostură. La urma urmei, Wagner a fost un discipol al lui Feuerbach, pentru care zeii, sfinții și eroii nu sunt nimic altceva decât proiecții în vid ale limitatelor noastre perfecțiuni omenești. În loc să acceptăm personajele lui Wagner în termenii sugerați de drama wagneriană, ar trebui, ne sfătuiește Nietzsche, mai curând să le traducem „în lumea reală, în cea modernă – să fim și mai cruzi încă: în cea burgheză!”. Și apoi? Ne-am găsi printre problemele „metropolitane” ale parizienilor decadenți – „mereu la doi pași de spital”²⁷.

Judecățile lui Nietzsche sunt rareori drepte, iar cea de mai sus nu face excepție. Wagner încerca să creeze un *nou* tip de eroism și să ofere un nou tip de consolare aceloră dintre noi pentru care vechiul fel eroic de viață nu mai este accesibil. Eroii de tip vechi sunt versiuni ale unei umanități mai ample decât viața, care trăiesc, iubesc și păți-

mesc mai deplin decât restul și care ilustrează posibilitățile la care poate aspira omul, asistat de divinitate. Eroii lui Wagner aparțin unui nou tip. Ei există într-o stare de singurătate exaltată, rezultat al unei greșeli primordiale. Dar ei năzuiesc ori să mântuiască, ori să fie mântuiți, printr-un act de sacrificiu din iubire. Mântuirea survine atunci când, găsim iubirea care răspunde nevoilor lor lăuntrice, își doresc și își împlinesc nimicirea.

Simpatia noastră față de eroul wagnerian – o simpatie strălucit condusă de muzica ce-l poartă – nu este lucrul artificial pe care Nietzsche l-a pus la stâlpul infamiei. Ea izvorăște din recunoașterea în adâncul sufletului a faptului că situația sa fără ieșire e totodată a noastră. Tocmai întrucât trăim într-o lume bolnavă de lipsa eroismului – lumea cinicului și a negustorului, în care zeii și eroii nu-și au locul – suntem determinați să ne privim existența ca pe un soi de greșeală. Dacă e ca existența noastră să aibă vreun sens, acesta poate surveni doar printr-un gest care să lase deoparte orice calcul, care să neglijeze cu îndrăzneală atât costurile, cât și beneficiile și, îmbrățișându-și liber propria absurditate, să ne resacralizeze viețile. În dragoste aspirăm către așa ceva, iar viețile noastre sunt impregnate pentru o clipă de un simțământ al transcendenței. Dar și dragostea degenerază în cost și beneficiu și ajunge să pară doar o altă versiune a greșelii dintâi. Numai în acele clipe sublime când dragostea se pregătește să se sacrifice pentru cel iubit – cu alte cuvinte, când își dorește propria nimicire – se retrag în umbră negustorul și contabilul.

Cumplita îndrăzneală a unei clipe de abandon

Pe care vârsta chibzuinței n-o poate lua înapoi...

Cuvintele lui T.S. Eliot, așternute în urma unei situații dramatice târzii și deprimante, surprind influența de durată

a lui Wagner. Aceste clipe aflate în timp și în afara sa, sugerează Wagner, sunt tot ce ar trebui să înțelegem, și tot ce putem înțelege, prin mântuire. Numai ele ne investesc viața cu sens, sfințind, prin propriile noastre resurse, cele două experiențe – dragostea erotică și moartea – care au fost cândva sfințite de religie.

Bineînțeles, puțini dintre noi trăiesc astfel – și, din punctul de vedere al speciei, cu cât mai puțini, cu atât mai bine. Dar tocmai de asta e atât de importantă arta lui Wagner. Pentru că ridică la o formă conștientă și dramatică experiența unică ce poate salva de trivialitate oamenii lipsiți de Dumnezeu. Îi arată omului mântuitorul, care re-vrăjește lumea fără sprijin divin. Dovada că așa ceva e posibil – chiar dacă e o dovadă ce depinde de cea mai înaltă ingeniozitate artistică – limpezește spațiul psihic de care avem nevoie. Trăim *ca și cum* am putea face acel sacrificiu ultim, *ca și cum* ne-am putea elibera, printr-un autocontrol absolut și de netăgăduit, de greșeala originară – greșeala de a exista într-o lume dezvrăjită. Acest „ca și cum“ ne pătrunde gândurile și sentimentele zilnice și reconciliază pe fiecare cu ceilalți și cu lumea.

Mai există un mod de a privi ceea ce sugerează Wagner. Oamenii moderni trăiesc dincolo de moartea zeilor lor. Ceea ce înseamnă că trăiesc cu o conștiință intensificată a contingentelor lor – a faptului-de-a-fi-aruncați-în-lume fără vreo explicație, în termenii lui Heidegger. Și totuși, ca și strămoșii lor, sunt ființe sociale, legate laolaltă de vină, rușine și ezitare. Nu ne salvăm din această situație fără ieșire depășind vina și rușinea. Pentru că persoana fără rușine – cea care trăiește dincolo de judecată și doar în durata clipei – nu poate nici iubi, nici fi iubită. Ea trăiește într-un vid solipsist, unde nu există nici sens, nici bucurie, ci, în cel mai bun caz, doar plăcere.

Iubirea ne poate salva din această situație nu făcând cu putință scăparea de vina ce-o purtăm, ci așezându-ne într-o poziție în care să ne confruntăm cu ea și s-o ispășim. Iubirea cea mai înaltă e un pelerinaj către un loc de purificare. Iar în acel loc se află moartea, paznicul celei din urmă taine. În iubire, contingenta noastră devine o necesitate, iar mortalitatea un fel de eternitate – cu condiția să acceptăm aceste lucruri din toată inima, vrând să îndreptăm iubirea pe care-o primim și să răspundem cu iubire. S-ar putea să nu fim în stare de cea mai înaltă renunțare pe care-o pretinde acest ideal. Dar păstrând-o în suflet, suntem neștrămutat răscumpărați din greșeala originară. De aceea ar trebui să trăim *ca și cum* o iubire eroică ar fi posibilă, *ca și cum* am putea renunța la viața noastră de dragul ei.

Ce înseamnă sintagma „ca și cum”? Filozoful kantian Hans Vaihinger a prezentat odată acest termen drept unul care surprinde ceea ce e distinctiv în condiția umană – lucrul care ne diferențiază de natură, plasându-ne într-o lume construită chiar de noi.²⁸ Suntem capabili, susținea el, să privim lumea *ca și cum* un anume gând ar fi adevărat, chiar atunci când păstrăm deschisă posibilitatea falsității lui – precum în cazul unei ipoteze –, sau când nu credem în el pe deplin – precum în multe privințe în cazul unei religii –, sau când nu credem în el deloc, precum în cazul unei ficțiuni. Iar investind lumea cu „ficțiuni folositoare”, nu ne mărim doar puterea asupra ei, ci începem a-i da formă potrivit nevoilor noastre sociale și morale.

Desigur, atunci când crezi că ceva – un zeu, să zicem – este doar o ficțiune, e improbabil să-i răspunzi simțindu-i viu puterea. Dar așa cum a văzut Wagner – și a văzut mai adânc decât orice alt artist modern –, un mit nu e doar o ficțiune, iar angajamentul nostru cu privire la el nu e nici odată doar un joc. Mitul desfășoară dinaintea noastră, într-o

formă alegorică, un adevăr despre condiția noastră, însă un adevăr învăluit în mister. Prin mit înțelegem atât lucrul către care aspirăm, cât și forțele care nu ne lasă să-l atingem. Și înțelegem aceste lucruri nu teoretic, ci trăindu-le în imaginație și simpatie – așa cum destinul Demetrei e trăit de cel ce înalță către ea imnul homeric sau cum crucificarea lui Cristos e trăită de cor și de comunitatea religioasă în *Patimile după Matei**.

Prin re-prezentarea sa, mitul dă formă emoțiilor noastre, încurajându-ne să trăim pentru starea mai înaltă la care zeul fâgăduiește să ne ridice. Iată ce se întâmplă în euharistie, și asta e în parte rațiunea pentru care euharistia trebuie repetată regulat. Avem nevoie să reluăm fiecare în parte trecerea de la starea de cădere la cea de răscumpărare, pentru a ne reînnoi aspirația către ea.²⁹ Oferindu-ne o victorie repetată asupra răului, asupra morții și asupra a tot ce ne trage în jos către regnul animal, euharistia ne reînnoiește credința în noi înșine drept creaturi menite altui tărâm, mai înalt. Chiar și după moartea lui Dumnezeu, euharistia își păstrează caracterul magic. Fiindcă ceremonia religioasă este acum re-prezentată la nivel mitic, un alt „ca și cum” ne oprește din rătăcirile noastre de muritori. Aceasta este tema celei mai stranii și inefabile opere a lui Wagner – păgân-creștinul *Parsifal*.

A înțelege adâncimea acestui „ca și cum” wagnerian înseamnă să înțelegem condiția sufletului modern. Știm că suntem animale, părți ale ordinii naturale, că suntem supuși unor legi care ne leagă de forțele materiale ce guvernează totul. Credem că zeii sunt invenția noastră și că moartea este exact ce pare a fi. Lumea noastră a fost dezvrăjită, iar iluziile noastre, distruse. Totodată, nu putem trăi ca și cum

* Compoziție a lui J.S. Bach.

acesta ar fi tot adevărul despre condiția noastră. Chiar și oamenii moderni sunt constrânși să laude și să blameze, să iubească și să urască, să răsplătească și să pedepsească. Chiar și oamenii moderni – mai ales ei – sunt conștienți că au un sine, un centru al ființei lor, chiar și ei încearcă să găsească legături cu alți sine din jur. Îi privim așadar pe ceilalți *ca și cum* ar fi ființe libere, animate de un sine ori de un suflet, cu un destin mai mult decât lumesc. Dacă abandonăm această percepție, relațiile umane degenerază într-o parodie mecanică, lumea e golită de dragoste, datorie și dorință, și rămâne doar trupul – personaj principal, ocupat totuși doar să zapeze la televizorul propriu. Știința modernă ne-a dăruit acel „ca și cum“ al libertății umane, dar nu ne-ar putea face niciodată să trăim fără credința în el. Iar acest „ca și cum“ profund și indispensabil e ceea ce reușește Wagner să cuprindă în miturile sale cosmice.

Ciclul *Inelul nibelungului* ne arată oameni trăind într-o lume vrăjită – o lume cutreierată de zei deosebit de interesați de omenire, unde forțele ce ni se împotrivesc ori ne încurajează sunt personificate și implorate. Dar această vrajă, care hotărăște locul zeilor în Valhala și locul legilor în lumea oamenilor, este și o uzurpare. Zeii se ivesc din nevoile și străduințele noastre inconștiente – sunt sloboziți de acea mare explozie de energie morală prin care comunitatea umană se ridică prima dată din ordinea naturală și se idealizează într-o cultură comună. De aceea ei poartă pecetea unei naturi mai adânci – una pre-conștientă, pre-morală și neliberă. Cercetați-i mai îndeaproape, și legitimitatea lor se dizolvă – iar felul minunat în care prezintă asta Wagner, nu doar în personajul lui Wotan, ci și în povestea ce-l deconstruiește neconținut, nu mai are nevoie să fie subliniat. Așadar, zeii au nevoie de noi pentru a se salva. Vechea ierarhie a teologiei e inversată. Numai întrupându-se

într-o ființă omenească și bucurându-se de libertatea omenească, libertatea proprie ființei contingente și create, poate divinul să-și afle salvarea. Numai că libertatea de care ne bucurăm noi este condiționată de caracterul nostru muritor. Moartea se află în inima comunității morale, iar iubirea e o relație între fapte muritoare. Însă iubirea e totodată, în forma ei cea mai înaltă, o recunoaștere și o acceptare a morții. De aceea, mântuirea se află atât pentru zei, cât și pentru noi, în iubire și în acceptarea exaltată a morții pe care iubirea o face posibilă.

Noi nu trăim astfel. Însă drama ne arată că am putea-o face. O nouă lume se ivește de fiecare dată când oamenii îndrăznesc să fie liberi: lumea vrăjită a înălțimilor și a adâncurilor, a binelui și a răului, a zeului și a diavolului: lumea divinității și a faptei eroice. Iată lumea pe care ne-o arată Wagner, iar dacă el își plasează întotdeauna dramele într-un tărâm mitic și primordial, o face pentru a le sublinia caracterul transistoric. Dramele sale sunt reprezentări simbolice ale forțelor și proceselor care sălășluiesc mai adânc decât cuvintele și cărora le răspundem cu o simpatie ce reprezintă o versiune mai adâncă și mai întunecată a simpatiei noastre pentru oameni. Drama wagneriană își creează propriul fundal religios, propria conștiință a unei ordini cosmice supraomenești. Iar această conștiință se străvede în faptele zeului și eroului aproape la fel cum se străvede în acțiunea de pe scena tragediei grecești.

Ar trebui să ne întoarcem pentru o clipă la discuția din capitolul 5. Ideea lui Wagner despre iubirea erotică descinde direct din romantism. Iubirea pătrunde în dramă *din afara* căminului. E o forță neîmblânzită, conducând la adulter (*Tristan*) și incest (*Die Walküre*). Iubirea se verifică doar în opoziție cu moralitatea și desacralizând căsătoria. Copiii au rareori de-a face cu ea. Când din dragostea lui

Siegmund și a Sieglindei se naște un copil, acesta e imediat rupt de părinți și dus într-o casă care nu e defel o casă, ci un loc al servituții și alienării. Iată de ce iubirea nu se împlinește în viața aceasta și trebuie să-și dorească propria nimicire: toate celelalte mijloace de împlinire sunt blocate de transgresarea proprie iubirii.

Dacă privim, așadar, la idealul eroic al lui Wagner nu din perspectiva lăuntrică a dramelor, ci din perspectiva exterioară a antropologului, el oferă un comentariu uimitor despre situația noastră. La Wagner vedem eroticul rupt de ritul său normal de trecere. Iubirea credincioasă nu e garantată de nici o instituție, de nici un statut moral în-lăuntrul comunității. E o condiție situată în afara societății, în care indivizii se contopesc în vidul moral. Copiii nu fac parte din intențiile lor, iar nașterea copiilor e deopotrivă accidentală și intrinsec tragică, având ca rezultat un alt individ, la fel de pierdut și de alienat precum părinții. În ciuda acestui fapt, iubirea este experimentată ca un dor, ca o forță atotmuitoare: preludiul unei schimbări transfiguratoare. O asemenea schimbare este căsătoria, în care statutul moral al îndrăgostiților este înălțat, iar fidelitatea e sprijinită de comunitate. Respingând căsătoria – ritul de trecere în comunitate –, îndrăgostitul wagnerian trebuie, așadar, să aleagă moartea – ritul de trecere în afara ei. Orice alt *telos** i-ar trivializa iubirea, coborând-o la nivelul trecătorului, al substituibilului, al esteticului, la nivelul lui Don Juan. Iar asta arată, ar putea spune criticul, inconsistența idealului eroic wagnerian. În realitate, iubirea nu poate fi tratată astfel. Forma sa mai înaltă – adică etică – este căsătoria. Destinul iubirii nu sălășluiește în individ, ci în trib: în procesul reproducerii pe care îl asigură ritul de

* Scop (*gr.*).

trecere. Îndepărtați ritul de trecere și tot ce rămâne e o dorință trecătoare și donjuanescă, ale cărei jurăminte de fidelitate nu sunt decât un tertip sentimental. Într-adevăr, nu asta arată Wagner prin băutura aducătoare de uitare ce-i este oferită lui Siegfried?

Wagner n-a avut un admirator mai mare decât Baudelaire, poetul nocturn al orașului. Dar eroicul nu-și are locul în poezia lui. De asemenea, Baudelaire nu încearcă să salveze idealul prin mit și prin re-prezentarea sa. Pentru el, idealul, nobilul, eticul însuși aparțin unei lumi dispărute. A fost probabil primul artist care a recunoscut prăpastia căscată între comunitatea reală, observată de artist, și comunitatea imaginată invocată de limba sa. Eliot scria că „Baudelaire a creat un mod de eliberare sufletească și un mod de expresie pentru alți oameni, nu numai folosind imagini din viața obișnuită, nu numai folosind imagini din viața sordidă a unei mari metropole, ci mai ales înălțând astfel de imagini la o *intensitate maximă* – prezentând imaginile așa cum sunt, și totuși făcându-le să reprezinte mult mai mult”³⁰. Dar cuvintele „intensitate maximă” nu spun destul, după cum n-o face nici paranteza cam șchioapă a lui Eliot. Intensitatea experienței la Baudelaire e tot una cu o evaluare. Ea survine pentru că Baudelaire așază experiența în contextul spiritual care arată ce înțeles are. Căci poetul a păstrat în mijlocul nestatorniciei un simț acut al păcatului și al Infernului ca pedeapsă pentru păcat.

Această „recunoaștere a realității Păcatului”, scrie Eliot, „reprezintă o Viață Nouă; și posibilitatea damnării e o ușurare atât de imensă într-o lume de reforme electorale, de plebiscite, de reforme în domeniul sexului și în domeniul vestimentar, încât damnarea însăși reprezintă o formă de izbăvire – izbăvire de plictisul vieții moderne”. Dar și aprecierea aceasta șchioapă. Reformele și plebiscitele

n-au nici o importanță în *Les Fleurs du mal* deoarece nu au nici un impact asupra conștiinței neconținut treze. Această conștiință este copleșită de un sentiment al pierderii – nu pierderea Paradisului, ci pierderea acelei pierderi, evaporarea visurilor cândva sfinte. Plictiseala vieții moderne este semnul unei dezordini mai adânci – destrămarea comunității care asigură sensul tainelor sacre.

Imageria lui Baudelaire e cufundată în simbolurile creștine, în timp ce forma versurilor sale – sonetul în special – invocă o inocență lirică aflată într-un contrast brutal cu scenele de destrămare pe care le înfățișează. Modernismul lui Baudelaire constă în următoarele: el ia vechile forme de versificație, cu referința lor implicită la o comunitate aflată în legătură cu Dumnezeu, și le dispune în judecăți asupra experienței unei persoane moderne dureros conștiente de sine, părăsită pe neașteptata mare a răului, lipsită de orice consolare și victorie, cu excepția faptului conștiinței înseși:

*Un phare ironique, infernal,
Flambeau des grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques
– La conscience dans le Mal!**

Iată care este sarcina poetului modern: să dea dovada unei conștiințe vii și capabile de judecată, într-o lume ce nu vrea să fie judecată. Tradiția e de cea mai mare importanță pentru artistul modern, de vreme ce definește perspectiva din care e făcută judecata. Prin urmare, reînnoirea tradiției e motivul artistic cel mai modern. Aceasta a fost tema

* Versurile sunt ultimul catren din poezia *L'Irrémédiable*: „Un far ironic al căinței, / O faclă-n iadul primitor, / Un nimb și-un gând alinător, / – În rău, lumina conștiinței“ (trad. Al. Hodoș, în *Les Fleurs du mal / Florile răului*, EPLU, București, 1968).

eseurilor lui Baudelaire asupra picturii moderne, în care pretinde ca pictorul, ca și poetul, să fie credincios experienței orașului modern. *Pictorul vieții moderne* oferă justificarea realismului lui Manet, dar mai arată și de ce contează tradiția pentru modernist. Nu poți picta viața modernă pur și simplu producând imagini recognoscibile ale ei – fotografiile, imagini ale vieții moderne, fac și ele *parte* din viața modernă, sunt în căutarea acelei ordonări artistice pe care nu reușesc s-o ofere. Poți picta viața modernă doar dacă, produci imaginea ta despre ea așa cum o fac *pictorii* – folosind pensula și pigmentii cu aceeași intenție cuprinzătoare cu care erau folosiți de Tițian, Rembrandt ori Gainsborough. De aceea e arta modernă atât de dificilă și de aceea s-a dovedit necesar să nu fie numai modernă, ci și modernistă. Modernist e cel ce încearcă pe deplin conștient să dea o nouă formă mediului, astfel încât *vechile* intenții să poată fi întreținute. Artă de salon a unui Bouguereau* poate fi mai asemănătoare, într-un anumit sens, cu o pictură tradițională decât *Olympia* lui Manet. Dar numai în sensul în care o fotografie poate arăta mai mult ca o pictură decât o pictură. La un nivel mai profund, nu arată *deloc* ca o pictură tradițională, nu mai mult decât arată o imitație batjocoritoare a expresiei cuiva ca o expresie omenească sinceră. În pictura lui Bouguereau, intenția e de alt ordin decât cea pe care o vedem în pictura lui Rafael sau Tițian: cu Bouguereau, părăsim lumea artistului pentru cea a negustorului, iar protestul lui Baudelaire împotriva saloanelor s-a numărat printre primele recunoașteri ale existenței și caracterului pervertit al kitschului. Intenția lui Manet e de același tip cu cea a lui Tițian, numai că lucrează cu alt material uman și cu alt mesaj.

* William Bouguereau (1825–1905), pictor academist francez.

Desigur, în *Olimpia* și în *Dejunul pe iarbă*, Manet se referă deliberat la tradiție, și în special la Tițian și Giorgione. Dar nu doar pentru a face reclamă noii sale perspective sau pentru a lua în derâdere sentimente dispărute. O face din același motiv pentru care Baudelaire a folosit forma sonetului ori Schoenberg formele muzicale clasice: pentru a evidenția proximitatea intențiilor sale față de intențiile principale ale artei trecutului. Iar aici merită să observăm că încercarea conștientă de a se integra în tradiție – chiar și conceptul de tradiție însuși – e un fenomen modern. Artiștii cufundați într-o tradiție sunt prea puțin conștienți de acest fapt. Ei creează din instinct ceea ce generațiile de mai târziu trebuie să re-creeze prin intermediul unei cunoașteri rafinate. E un accident al vieții moderne că Manet e familiarizat cu picturile lui Tițian. Iar citarea obsesivă din arta trecutului pe care o întâlnim la Picasso și Bacon ar fi fost de neconceput în alte vremuri, nu numai din lipsă de informație, ci pentru că numai un modernist i-ar fi înțeles rostul. Doar un modernist e preocupat să se situeze pe sine și arta sa în istorie. Modernismul e în chip esențial o privire din afară.

Dar să ne întoarcem la literatură, deoarece în literatură s-a autodefinit prima dată viața modernă. La Baudelaire aflăm cel mai important proiect al modernismului: încercarea de a reînvia spiritul aducându-i ofense. Căderea în senzualitate, istovirea pricinuită de opium, rana deschisă a sexului și aburul alcoolului care deopotrivă ascunde și întetește disperarea – toate acestea sunt evocate într-un limbaj căutat, astfel încât să devină forme de suferință morală, *ordalii* ale spiritului ce dovedesc paradoxal, prin degradarea acestuia, că spiritul se găsește în altă parte. (Vezi, de exemplu, versul ce prefățează *Les Fleurs du mal* și sonetul *Recueillement*). Proiectul a fost preluat de succesorii

imediați ai lui Baudelaire – cel mai feroce fiind Rimbaud – și, mai târziu, de T.S. Eliot, primul modernist din literatura engleză. *The Waste Land* reușește o sinteză remarcabilă: pe de o parte, experiența lui Baudelaire legată de oraș ca ordaie spirituală, făcând dovada naturii noastre mai înalte prin aceea că-i descrie ruina. (Este citat în chip semnificativ versul ce prefățează *Les Fleurs du mal*.) Pe de altă parte, apelul conștient la mit, care reliefează comunitatea originară, ordinea hotărâtă în chip divin și inocența paradiziacă pierdută, de unde se trage declinul tuturor rătăcirilor și lamentărilor noastre. Influențele principale în această a doua întreprindere sunt două: antropologia, pentru viziunea sa asupra mitului ca înflorire a culturii comune, și Wagner, pentru încercarea sa de a folosi mitul ca parte în alchimia mântuitoare a artei. În fiecare punct al invocării de către Eliot a Londrei moderne sunt date două realități artistice – observatorul alienat și, în sufletul acelui observator, cripta răsunătoare a unei culturi religioase dispărute, unde fragmente de experiență își caută împlinirea în mit. Cripta răsună de cuvinte ale poetilor: Dante, Shakespeare, Verlaine, Nerval, Wagner. Pereții ei sunt împodobiți din belșug cu simboluri, din legenda graalului, din creștinism și din alte culte ale „zeului muribund“. Aceste ecouri și simboluri se află acolo nu pentru a stabili locul lui Eliot în cultura înaltă a Europei, ci pentru a crea, în imaginație, o cultură comună ideală – o experiență profund colectivă care să furnizeze înțelesul absent din fragmente. Este asimilată aici viziunea antropologică asupra creștinismului ca un cult al vegetalului. Peisajul sufletesc ruinat al orașului modern tânjește după ploaia dătătoare de viață a patimilor lui Cristos. Iar observatorul alienat e deopotrivă Cristos și pelerinul care-l caută – sufletul pentru care suferința este totodată o răscumpărare mistică.

Cum se explică impactul extraordinar al acestui poem – pretenția sa de a fi un document fondator al literaturii engleze moderne? Răspunsul este evident. În *The Waste Land*, cultura noastră înaltă se lămurește în sfârșit: miturile și legende care au hrănit amurgul arturian, sentimentalizând și falsificând astfel viața modernă, sunt, în acest poem, supuse unei disecții antropologice și reîntoarse în mormânt. Poemul își mărturisește deschis impasul. Cultura înaltă suferă pentru că e îndoliată. Timp de un secol, a negat moartea culturii comune care-i dădea sens. Acum își poate conștientiza pierderea. Începe în acest poem ceea ce Freud a numit „travaliul de doliu“. Poemul invocă dumnezeul muribund și emoțiile colective pe care le-a simbolizat, prezentând lumea așa cum e când zeul se retrage din ea – când zeul moare pentru ultima dată, iar renașterea miraculoasă nu mai are loc. Tema a fost deja explorată de Wagner în *Parsifal*, o operă a cărei influență e vizibilă pretutindeni în poemul lui Eliot. Însă mântuirea oferită – unii ar putea spune inventată – de Wagner e doar jelită de Eliot, ca un lucru pierdut iremediabil.

The Waste Land admite moartea lui Dumnezeu și implică deopotrivă faptul că moartea lui Dumnezeu nu poate fi niciodată admisă, întrucât a înfrunța această dispariție înseamnă să intri într-o condiție de suferință penitențială înrudită cu rugăciunea. Dezolarea orașului părăsit de zeu e dovada acelei lumi mai înalte din care pogoară sufletul. Viziunea unei lumi mai înalte există, desigur, la Tennyson și Rossetti, și ea scaldă literatura tristă, diluată a scriitorilor din epocile edwardiană* și georgiană**. Dar în dicția lor

* Epoca postvictoriană, de la începutul secolului al XX-lea, din timpul domniei lui Edward VII (1901–1910).

** Epoca previctoriană, din timpul domniilor lui George I, George II, George III și George IV (1714–1830).

pompoasă și în stilul lor ce-l reproduce pe cel antic, viziunea devine o minciună. Ea constituie o negare a vieții moderne, a mașinii, a orașului implacabil și a societății înstrăinătorilor. Sentimentalizând sufletul omenesc, romanticii târzii schimbă centrul emoției: sufletul este eterizat, promovat, refăcut ca un simulacru fermecător și astfel scos la mezat.

La Eliot, experiența modernă își găsește o formă artistică, fără a-și pierde trimiterea la o viață răscumpărată și mai înaltă. Modernismul lui Eliot este totodată un realism – o evitare a sentimentalismului. Căci, așa cum a lămurit în chip minunat Eliot în eseurile sale critice, sentimentalismul nu ne determină doar să scriem în clișee, ci și *să simțim* în clișee, ca nu cumva să fim tulburați de adevărul condiției noastre. Sarcina modernistului artist este, așa cum a exprimat-o Eliot mai târziu, împrumutând-o de la Mallarmé, de „a spori puritatea cuvintelor tribului”: adică de a găsi acele cuvinte, ritmuri și forme artistice care să intre din nou în rezonanță cu experiența noastră – nu cu experiența mea sau a ta, ci cu experiența *noastră* – experiența ce ne unește pe toți, trăitori aici și acum.

Modernismul artistic al lui Eliot a fost începutul unei căutări spirituale, care s-a încheiat numai când a îmbrățișat religia creștină, în forma excentrică și locală definită de doctrina și liturghia Bisericii Anglicane. Pentru Nietzsche, criza modernității a survenit din cauza pierderii credinței creștine. În același timp, așa cum au recunoscut și Nietzsche, și Wagner, și Baudelaire, omenirii nu-i e cu puțință să trăiască fără credință; iar pentru cei care au moștenit datinile și conceptele culturii creștine, credința trebuie să fie creștinismul. Dând la o parte credința, nu dai la o parte doar un corpus doctrinar și nici nu lași în urmă un peisaj curățat, nerăvășit, unde omul apare în cele din urmă drept ceea ce este. Dai la o parte puterea de a percepe alte *adevăruri*

mai importante – adevăruri despre condiția noastră cu care, fără sprijinul credinței, nu ne putem confrunta. (De exemplu, adevărul caracterului nostru muritor, care nu-i doar un fapt științific, de adăugat la depozitul nostru de cunoștințe, ci o experiență pătrunzătoare, ce străbate toate lucrurile și schimbă fața lumii.)

Soluția pe care Nietzsche a adoptat-o impetuos în acest impas a fost să nege până la capăt suveranitatea adevărului – să susțină că „nu există adevăruri” și să construiască o filozofie a vieții pe ruinele științei și religiei, în numele unui ideal pur estetic. E un răspuns sortit eșecului, căci esteticul este înrădăcinat în religios și nu dă nici un rod emoțional când este smuls din rădăcini. Eliot a văzut asta, dar paradoxul s-a păstrat și la el. Adevărurile care contau pentru Eliot sunt adevăruri ale *simțirii*, adevăruri despre *însemnătatea* vieții omenești și despre realitatea legăturilor omenești. Știința nu face aceste adevăruri mai ușor de priceput: dimpotrivă, ne determină să ne privim situația din afară, să cercetăm emoția omenească așa cum am putea cerceta obiceiurile de împerechere ale unor insecte ciudate, întunecând astfel psihicul cu fantezii. Rezultatul e coruperea tocmai a limbajului *simțirii*, un regres de la sensibilitate la sentimentalism și o ascundere sub văluri a lumii omenești. Paradoxul este următorul: neadevărurile credinței religioase revelează adevărurile care contează. Adevărurile științei ascund realitatea umană. Soluția lui Eliot la acest paradox a fost determinată de calea pe care o apucase pentru descoperirea ei – calea poeziei, cu tulburătoarele ei exemple de poeți cărora doctrina le dăruia precizie, percepție și sinceritate. Soluția a fost îmbrățișarea credinței creștine, nu *fiindcă* e paradoxală, așa cum a făcut-o Tertulian, ci mai degrabă în ciuda acestui fapt.

Pentru Eliot, convertirea era un act de apartenență, o întoarcere acasă imaginară prin care s-a contopit cu o cultură comună istorică. Această cultură a fost, pentru Eliot, deopotrivă locală și fără nici un loc, prezentă și în afara timpului, proprietate a unei comunități sfințite de istorie, o cultură ce transcende istoria prin rugăciune. Pentru a transmite cultura trebuie s-o și moștenim, iar moștenirea e un proces activ și laborios, ce nu mai este acordat automat așa cum e acordat membrului unui trib. Trebuie să ascultăm glasurile morților și să le pătrundem înțelesul în acele momente insesizabile când „Istoria este acum și este Anglia“. Doar într-o comunitate religioasă fac parte astfel de momente din viața de zi cu zi. Pentru noi, în lumea modernă, religia și cultura sunt, ambele, de *dobândit* printr-o lucrare sacrificială. Însă e un sacrificiu de care depinde mântuirea poezilor. Așadar, pe o cale neobișnuită, poetul modernist devine preotul tradiționalist. Sarcina stilistică a unuia se contopește cu sarcina spirituală a celuilalt. Reînnoirea tradiției artistice reprezintă totodată reafirmarea dreptei credințe.

Eliot n-a fost singurul care a privit problema artistului modern în termeni teologici. Aceeași idee – și anume că reinventarea tradiției artistice și redescoperirea comunității religioase sunt unul și același exercițiu spiritual – animă opera lui Arnold Schoenberg și e dramatizată în opera sa neterminată *Moise și Aaron* (care se încheie brusc totuși cu o recunoaștere amară a sarcinii lipsite de speranță pe care și-a luat-o asupra sa artistul-preot). Iar această reliefare a religiei nu e surprinzătoare. Arta, așa cum am descris-o, este testul definitiv al sincerității: singurul lucru ce nu poate fi contrafăcut. Întrebarea pentru modernist e următoarea: poți redescoperi viziunea etică în mijlocul vieții moderne, în absența oricărui echivalent al credinței – o viziune asupra

comunității și a zeilor ei care să ofere de la sine garanții? N-ar trebui să ne surprindă faptul că atâția moderniști au fost tradiționaliști religioși: Stravinsky, de pildă, Messiaen, Britten, Matisse și Henry Moore. Artiștii moderni pot renunța la convingerile religioase sau și le pot pierde. Dar adesea își pierde și modernismul, precum Richard Strauss ori Ralph Vaughan Williams (care a făcut totuși unele dintre ultimele completări importante la Cartea de Imnuri Anglicane). În lipsa lor, pot încerca să inventeze o nouă religie, subiectivă, prin care să invoce un fel de unitate cu înconștientul colectiv inaccesibilă în timpul vieții, așa cum este ea trăită. (Rilke, de exemplu, Lawrence și Joyce cel din *Finnegans Wake*.) Pot oferi o meditație asupra absenței lui Dumnezeu, în care subiectul uman să se dezintegreze din cauza lipsei unui sprijin al comunității, precum în romanele și piesele de teatru ale lui Beckett. În toate aceste străduințe, nevoia religioasă străbate esteticul și-l învestește cu urgență și forța sa.

Moderniștii care n-au reușit să subscrie la religia strămoșească au reconstruit uneori, precum Eliot în *The Waste Land*, contextul religios cu ochiul unui antropolog: vezi fascinația timpurie a lui Picasso pentru arta africană, prin care s-a salvat, la timp, din sentimentalismul clișeizat al perioadei sale „albastre“. Vezi-i de asemenea pe Stravinsky în *Ritualul primăverii*, Yeats în *Celtic Twilight*, Janáček, Vaughan Williams și Bartók cutreierând regiunile de la țară în căutarea muzicii naturale, cântată simplu și sincer de oameni încă nedescoperiți de negustorul călător. Indiferent dacă erau conștienți sau nu de aceasta, artiștii pomeniți erau implicați într-un pelerinaj spiritual, căutând urmele lăsate de triburi uitate. Nimic nu e mai izbitor decât prăbușirea proiectului modernist atunci când temeiul religios

moare. Rezultatul e sterila producție de masă a lui Picasso în anii săi târzii ori perfecționismul uscat al lui Boulez, al cărui *Marteau sans maître** supraviețuiește în arhivă, ultimă floare presată în cartea modernismului, un *memento mori* pe care-l studiem din când în când și pe care-l reaşezăm melancolici în mormânt.

Moderniștii ce n-au apucat-o pe calea lui Eliot (pentru că este îndelung bătătorită și nu duce decât către ruine părăsite) au apucat-o, de obicei, pe calea lui Wagner, urzind din viața modernă o versiune mitică a ei înseși, în care tocmai acele lucruri ce ne deranjează cel mai tare sunt cumva transformate în răscumpărarea noastră. Acel „ca și cum“ wagnerian stăpânește romanul modernist, de la Joyce la Patrick White și de la Mann la Nabokov. Trasfigurarea locului comun, ca să împrumutăm exprimarea tranșantă a lui Arthur Danto, este de asemenea euharistia artei moderne.

Ar trebui să-i venerăm veșnic pe eroii moderniști. Dar lumea s-a schimbat, iar prioritățile lor nu mai pot fi ale noastre. Așa cum o arată exemplele mele, modernismul implică într-o prea mare măsură separarea între cultura înaltă a adepților săi și sentimentele religioase la care face apel. Stând de veghe la mormântul vechii religii, modernismul își păstrează an de an demnitatea nepământească. Dar mormântul e tot mai puțin vizitat, iar locul se arată a fi tot mai de prisos și mai absurd. Fără temeiul religios și fără respectul pios sădit din vechime față de un text sacru, truda cerută de cultura înaltă pare un preț excesiv plătit pentru avantajul îndoielnic pe care-l oferă. Iar aici se ivește ceea ce a devenit, pentru profesorii de umanioare, cea mai

* *Ciocanul fără stăpân*, operă a compozitorului francez contemporan Pierre Boulez (n. 1925).

presantă dintre dilemele morale. Să încercăm oare să ne împărtășim cultura tinerilor, știind că o putem face numai pretinzând din parte-le eforturi pe care ei le pot socoti inutile? Sau să-i abandonăm în seama propriilor înclinații și să lăsăm să moară cultura care ne-a format pe noi și care ne oferă imaginile durabile despre valoare? Aceste întrebări definesc situația fără ieșire în care se află postmodernismul.

Avangarda și kitschul

Primul efect al modernismului a fost că a făcut cultura înaltă dificilă: a împrejmuțit frumusețea cu un zid de erudiție. Țelul ascuns era dublu: să protejeze arta de distracția populară și să creeze o nouă barieră, un nou obstacol în calea participării la comunitate și un nou rit de trecere către sfera adultă și iluminată. Acelora pe care modernismul i-a exclus, mișcarea le-a părut o trădare a trecutului. Tonalitatea și melodicitatea în muzică, imaginea umană în pictură, demnitatea încântătoare a metrului și a rimei – chiar și plăcerea domestică a unei povești bine spuse –, toate aceste modalități în care arta și-a deschis brațele umanității normale au fost brusc respinse, ca o îmbrățișare înșelătoare. Pentru moderniști însă, trecutul a fost trădat nu de modernism, ci de cultura populară. Armoniile tonale au fost corupte și banalizate de muzica populară, pictura figurativă a fost spulberată de fotografie, rima și metrul au ajuns materia cărților poștale de Crăciun, iar poveștile au fost repovestite până la tocare. Tot ce ținea de lumea oamenilor naivi și neobișnuiți să gândească era kitsch. Modernismul n-a fost un asalt asupra tradiției artistice, ci o încercare de-a o salva. În această direcție și-au exprimat Eliot și Schoenberg gândurile surprinzătoare, iar elocvența lor a transformat cultura înaltă a Europei.³¹

Cultura populară e un fenomen prea complex pentru a putea fi expedit – așa cum a fost expedit, de exemplu, de marele susținător al lui Schoenberg, Theodor Adorno.³²

În acest capitol și în următorul voi selecta anumite elemente din cultura populară și voi încerca să le pun în contextul lor social și religios. Când credința nu mai este un dat, ci fie o rămășiță precară, fie o împlinire personală greu dobândită, atunci nevoia de religie irupe în forme noi, unii recunoscând baza lor religioasă, că în spasmele New Age ce-i înfioară scurt pe tineri, alții negând-o public, ca în vulcanii acum stinși, sau în orice caz latenți, ai fascismului și comunismului. Dar fiecare reprezintă un mare val de sentimente colective viscerale, oamenii pierzându-se într-o cauză ce va inunda psihicul și va îneca durerea singurătății. Aceste substitute de religie sunt marcate de lucrul pe care-l deplâneau moderniștii – de sentimentalism, prin care eu înțeleg dorința de a dobândi gloria nu știu cărei pasiuni eroice sau transfiguratoare, fără a plăti prețul cerut de trăirea acelei pasiuni. Inevitabil, încercarea de-a exprima aceste substitute în forme artistice va merge în sensul artei oficiale a societăților comuniste și fasciste: va rămâne la nivelul kitschului, precum realismul socialist sau mitingurile de la Nürnberg. Într-adevăr, kitschul, așa cum îl văd eu, e un fenomen religios – o încercare de a deghiza pierderea credinței, umplând lumea cu emoții contrafăcute, cu o moralitate contrafăcută și cu valori estetice contrafăcute.

Pierderea credinței care a infectat cultura populară a infectat și modernismul. În absența fundalului unei credințe păstrate în amintire, modernismul își pierde puterea de convingere: se transformă în rutină. S-a presupus încă de mult că nu poate exista o creație autentică în sfera artei înalte care să nu fie într-un fel sau altul o „provocare” pentru publicul obișnuit. Artă trebuie să ofenseze, descinzând din viitor înarmată până-n dinți împotriva preferinței

burgheze pentru kitsch și clișeu. Dar rezultatul e că ofensa devine clișeu. Dacă publicul a ajuns atât de imun la șocuri încât numai un rechin mort în formaldehidă va trezi un val de revoltă, atunci artistul trebuie să producă un rechin mort în formaldehidă – acesta măcar ar fi un act autentic. În locul „tradiției noului” propuse de Harold Rosenberg*, avem „clișeul imprevizibilului”. Aceasta nu e originalitatea căutată cu atâta grijă și efort de moderniști, ci o repetiție a ceea ce ar trebui să fie irepetabil.

Pentru a înțelege formele culturii postmoderne, voi examina trei fenomene contemporane: establishmentul modernist, kitschul și (în următorul capitol) curentul pop. Într-un fel curios, cele trei lucruri sunt legate între ele; sunt marile forme care zac aruncate pe țărmul timpului liber atunci când cultura înaltă e în reflux.

Marii moderniști erau catolici, gândeau liber și erau foarte conștienți de nevoia de a construi punți către publicul căruia îi dezamăgeau așteptările. Au sfârșit, ca Eliot, Picasso, Moore și Stravinsky, prin a fi iubiți cu adevărat de cei cărora le păsa de cultura înaltă tradițională. Dar ei au început prin a fi dificili – *intenționat* dificili, astfel încât să interpună o fortăreață între temeiul înalt al artei și mlaștina sentimentului popular. Și pentru că erau dificili, în jurul lor s-a dezvoltat o clasă de critici și de impresari care ofereau inițiere în cultul modernist. Clasa de impresari a început să promoveze incompreensibilul și revoltătorul ca pe un lucru de la sine înțeles, ca nu cumva publicul să le considere serviciile inutile. Ea datorează mult patronajului statului, care este acum sursa principală de fonduri pentru cultura înaltă, și împărtășește irecuzabilitatea senină a oricărei birocrății

* Harold Rosenberg (1906–1978), scriitor, filozof și critic de artă american, teoretician și promotor al abstracționismului în artă.

care are puterea de a răsplăti „experții“ desemnați să o supravegheze. În plus, stimulează nașterea unui nou tip de personalitate, animată de snobismul unei epoci pe cale de dispariție și hotărâtă să fie în pas cu vremurile, deși înțelege tot mai puțin cum ar putea fi de fapt vremurile. Pentru a se convinge că este cu adevărat un progresist, care se află în avangarda istoriei, noul impresar se înconjoară de oameni de-o teapă cu el, promovându-i în toate comitetele importante pentru statutul său și așteptând să fie promovat la rândul lui. Astfel se clădește establishmentul modernist, care a dominat cultura oficială a Europei în ultimele trei decenii și care nu dă vreun semn că-și slăbește strânsoarea.

Odată instituționalizat, modernismul își pierde caracterul de încercare de a recupera tradiția, devenind un joc, fără o semnificație mai mare decât cultura populară înconjurătoare, diferențiat doar prin chinul erudiției pe care-o presupune îndurarea lui. Prezența unor stimulente financiare importante a grăbit moartea picturii tradiționale, deprecind fondul cunoștințelor artistice și încurajând talentele minore să se dispenseze de umilința ce i-ar putea face altminteri să studieze și să emuleze maeștrii. Astfel, pictura abstractă a apucat-o pe un cu totul alt drum – iar acest nou drum ar putea fi numit pe drept cuvânt postmodernist, întrucât calcă pe urmele modernismului, deși respinge proiectul spiritual care i-a furnizat modernismului temeiul.

Pentru Mondrian, Nicholson și Klee, arta abstractă era numai atât: o artă a abstractizării. Un artist precum Ben Nicholson a abstras esența vizuală dintr-un desen figurativ, astfel încât să dezvăluie armonia secretă a lucrurilor ce sălășluiesc în spațiul nostru. A făcut încă un pas pe calea arătată de Cézanne – calea ce duce de la aparențele efemere la aparențe de alt tip, mai adânci și mai durabile, unde ordinea spirituală e descoperită în cele mai simple

lucruri, prin rafinarea zgurii percepției prezente. Abstrac-tizarea s-a produs prin focarul din ce în ce mai îngust al privirii estetice.

Ramificațiile postmoderne ale artei abstracte pot părea angajate în același proiect artistic; dar mi se pare că apa-rența e înșelătoare. Abstracția postmodernă este de fapt o construcție, în care elementele abstracte sunt combinate *ab initio* și fără referire la formele naturale și la percepțiile care le-ar fi putut înzestra inițial cu un sens. Poate că for-mele, liniile și culorile nu s-au scăldat niciodată, pentru pictor, în lumina realității. Scopul lor nu e de a surprinde și permanentiza structura ascunsă a aparențelor, ci de a slăvi rolul suveran al artistului, care le mută și le aranjează cum ar face-o un copil jucându-se cu cuburi colorate. Con-structivismul e o stratagemă care, transformându-l pe artist în creatorul lumii sale, oprește orice judecată exterioară, orice comparație cu lucrurile așa cum sunt ele. Lumea constructivistului nu e mai largă decât psihicul persoanei care-o zămislește. Rezultatul a fost o îngustare neașteptată a intenției artistice și o lansare a artei postmoderne alternativ către bombasticism și mângălire.³³

Acest triumf al constructului asupra abstractului e un aspect al rutinizării modernismului și al convertirii sale în stilul oficial al „establishmentului avangardei”. Construc-tul ia arta, nu viața drept model; e clădit potrivit unui sistem, și însăși originalitatea sa e conținută în regulile producerii sale. Stimulează răspunsul rapid al criticului aflat de partea establishmentului, care știe că nu va face nici o greșală laudându-l, tocmai pentru că nimeni, nici măcar artistul, nu va înțelege de ce face asta, așadar nimeni nu-i va putea pune la îndoială gustul.

Aceleiași cauze îi poate fi atribuită natura intruzivă a artei postmoderne, tendința sa de a coloniza fiecare bucățică

disponibilă de podea, perete ori tavan, pentru a elimina din percepțiile noastre tot ce nu este artă, tot ce e doar decorativ, simplu și nepretențios. Tendința conduce inevitabil către „instalare“, în care arta anihilează competiția și se statornicește tocmai în punctul unde ar fi trebuit să fie viața. În instalare arta devine suverană și, în consecință, își pierde natura de artă.

Când lucrările impresioniștilor își căutau publicul, ele veneau montate în rame din epoca Barocului și a Renașterii, rame al căror desen viu și a căror simetrie impecabilă limitau picturile la un spațiu numai al lor, păstrându-le identitățile simultane pe de o parte ca mobilă, pe de alta ca deschideri către lumi imaginare. Exista aici un tact, o modestie și o amabilitate care dădeau încredere publicului și constituiau un punct de referință pentru intenția artistică. O pictură înrămată nu are hotar: e *retezată* de ramă, creându-se iluzia unei lumi la care privești în treacăt ca printr-o fereastră. Pătrunzi în pictură trecând prin ramă; realitatea de zi cu zi rămâne necontaminată de opera de artă, la fel cum opera de artă este izolată de realitate. Rama e acolo pentru a crea un spațiu imaginar care nu se află în nici o relație spațială cu lumea observatorului. (Tocmai prin spațialitatea sa – prin faptul că ocupă o anumită parte din spațiul nostru – se diferențiază în primul rând imaginea sculptată de cea pictată.)

Picturile constructiviste vin rareori înrămate. Într-adevăr, ele tind să fie neîncadrabile, sfidând simetriile ce ne-ar permite să le delimităm. Într-un anumit fel, sunt imperioase, nerecunoscând adesea nici o limită pentru suveranitatea lor față de ceea ce le înconjoară. Locul unde stau ajunge un „spațiu de expoziție“, iar prezența lor într-o cameră o transformă dintr-o locuință privată într-o galerie publică. Ele nu apar pe fundalul vieții umane. Mai curând, viața

umană se târăște în jurul lor, distrasă de prezența lor și nesigură de natura și întinderea venerării ce li se cuvine. Prezența lor e una *oficială*, și tocmai monotonia ce le caracterizează servește la sublinierea mesajului lor, și anume acela că arta nu mai e o reflecție asupra vieții omenești, ci un mecanism pentru a o exclude.

Rutinizarea atitudinii moderniste trebuie așezată în contextul său – cel al kitschului și al fobiei de kitsch. Dacă ne uităm în preistoria modernismului, găsim căderi ocazionale în sentimentalism – observăm așa ceva din plin, de exemplu, la Murillo, Guido Reni sau Greuze. Descoperim de asemenea o artă mecanică sau dominată de clișee – precum într-o mare parte din compozițiile lui Telemann sau Vivaldi. Dar nu găsim nimic care să poată fi descris fără teamă drept kitsch – nici măcar *Anotimpurile* lui Vivaldi. Artă rudimentară a oamenilor primitivi, arta zidarilor medievali și a meșterilor ce făceau vitralii, arta menestrelilor și a legendelor din Edda și Saga – toate acestea sunt naive și lipsite de pretenții. Totuși nici una nu e kitsch, și nici n-ar putea fi. Ele n-au provocat niciodată acea repulsie pe jumătate fizică ce reprezintă tributul nostru spontan adus kitschului sub toate formele sale.

La un moment dat în timpul Iluminismului, toate acestea s-au schimbat. Iar azi simplul contact al unei culturi primitive cu civilizația occidentală e suficient pentru a transmite boala, cam la fel cum au fost cândva salvați oamenii primitivi din obscuritatea lor de către aventurierii și misionarii noștri coloniali, ca să moară imediat de variolă sau de tuberculoză. Cea mai mare parte a artei africane este astăzi kitsch; cu un secol în urmă nici o operă a ei nu era.

Aici e important să facem o distincție crucială, fără de care istoria culturii moderne nu poate fi înțeleasă cum trebuie: cea dintre obiectul estetic și reclamă.

Pentru a vinde un produs, trebuie să informezi lumea despre existența lui. În acest scop, mesajul trebuie să fie nepretențios și accesibil. Însă publicitatea a dobândit o viață de sine stătătoare; ea acționează nu asupra credințelor consumatorului, ci asupra dorințelor sale, oferindu-i o formă fantasmatică de participare. Bunurile din reclame există în două lumi – una reală, cealaltă imaginară. Cea de-a doua atrage emoțiile frustrate pe care lumea reală nu le poate satisface.

Reclama se aseamănă cu obiectul estetic, dar e crucial diferită prin faptul că trebuie să neutralizeze facultatea critică și să oprească procesul prin care realul e comparat cu idealul său, iar idealul cu realul. Opera de artă își înzestrează subiectul cu o valoare intrinsecă și, de aceea, susține distincția dintre lucrurile care au valoare și lucrurile care au un preț. Reclama erodează distincția și creează o lume fantasmatică unde valoarea poate fi achiziționată, astfel încât prețul și valoarea să devină unul și același lucru. Reclama e analogă „elaborării visului” a lui Freud – un exercițiu de împlinire a dorinței. Dar prin împlinirea dorinței în fantezie, reclama creează în fapt dorința.

Credința înflăcărează inima omului, îndepărtând-o de piață, făcând-o sacră și necomercializabilă. Sub jurisdicția religiei, sentimentele noastre mai adânci sunt sacralizate, astfel încât să devină un material brut pentru viața etică: viața trăită în temeiul judecății. Când credința intră însă în declin, sacrul nu este apărat de prădători, inima poate fi capturată și pusă la vânzare. Când se întâmplă asta, inima omului ajunge kitsch. Sărutul clișeizat, zâmbetul ochilor de căprioară, sentimentele desprinse din cărțile poștale de Crăciun promovează ceea ce nu poate fi promovat fără a înceta să existe. Ele nu angajează deci negustorul la nimic,

pot fi cumpărate și vândute fără efort emoțional, de vreme ce emoția, fiind un produs al fanteziei, nu mai există în forma sa bazată pe angajament și purtătoare de judecată.

Mare parte din situația noastră culturală prezentă poate fi privită ca un răspuns la acest fenomen remarcabil – nemaiîntâlnit, cred, în istorie (deși observat, în alți termeni, de către Théophile Gautier, în prefața sa la *Florile răului*). Kitschul ne reflectă îndărătnicia și nereușita, nu doar de a *prețui* spiritul uman, cât mai ales de a împlini acele acte sacrificiale care-l *crează*. Kitschul nu este o boală pur estetică. Orice ceremonie, orice ritual, orice manifestare publică emoțională poate fi kitschizată – și va fi inevitabil kitschizată, dacă nu va fi controlată de o disciplină severă, precum cea concepută de Arnold și discipolii săi drept rolul social al culturii înalte. (Gândiți-vă la versiunile de tip Disneyland ale ceremoniilor monarhice și de stat care înlocuiesc rapid formele vechi, maiestuoase.) Într-unul din puținile studii asupra fenomenului, romancierul Hermann Broch sugerează să nu mai vorbim despre arta ori cultura kitsch, ci despre *Kitschmensch* – tipul uman kitschizat – care trăiește în această cultură și are nevoie de ea.³⁴ Acesta e unul dintre motivele pentru care ne-am putea îndoi că pelerinajul lui Eliot mai poate fi făcut. E cu siguranță imposibil să fugi de kitsch refugiindu-te în religie, când religia însăși e kitsch. „Modernizarea“ liturghiei romano-catolice și a Cărții de Rugăciuni Anglicane a fost cu adevărat o „kitschizare“, iar încercările de artă liturgică sunt acum infestate pretutindeni de aceeași boală. Slujbele zilnice ale bisericilor creștine sunt aduceri-aminte stânjenitoare ale faptului că religia își pierde sublima orientare către Dumnezeu, întorcându-se în schimb către lumea producției de masă. Eliot avea cu siguranță dreptate să sugereze că nu putem învinge kitschul numai prin artă: recuperarea

tradiției este și o reorganizare a vieților noastre și implică deopotrivă o transformare spirituală și una estetică.

Pentru o lungă perioadă de timp, arta oficială a birocrăției moderniste și-a câștigat legitimitatea din kitschofobie. Criticul Clement Greenberg a prezentat în chip ilustru sarcina artistului contemporan ca pe o dilemă tranșantă: avangardă sau kitsch, iar apoi a făcut tot ce i-a stat în putință pentru a asigura o fugă panicată înspre „abstracționism“, acordând credit doar aprobării critice.³⁵ De când a fost publicat eseul lui Greenberg, pictura figurativă (de exemplu a unui John Wonnacott sau David Inshaw), muzica tonală (de pildă a unui David Del Tredici sau Robert Simpson) și arhitectura clasică (de exemplu a unui Quinlan Terry sau Leon Krier) au fost privite cu suspiciune: ele par să fi ignorat în chip manifest drumul înțesat cu kitsch pe care rătăcește artistul, odată ce abandonează lumina călăuzitoare aprinsă pentru noi de Baudelaire și Manet. Bineînțeles, va spune birocrăția, te poți întoarce la pictura figurativă, la tonalitate, la clasicism – dar o vei face doar *imitând* aceste lucruri, nu *făcându-le* cu adevărat. Poți *face* vechile gesturi, dar nu ți le poți *propune* în chip serios. Iar dacă le faci totuși, rezultatul va fi kitsch – bunuri-standard, cu o valoare redusă, produse fără efort și consumate necugetat.

Oricât de egoistă ar fi această reacție, toți oamenii cultivați îi simt forța. În artă, se ajunge la un moment când un stil, o formă, un idiom sau un vocabular nu mai poate fi folosit fără a produce kitsch. Teama de kitsch a condus la rutinizarea modernismului. Dându-se drept modernist, artistul oferă un semn ușor de perceput al autenticității sale. Însă rezultatul e un clișeu de un alt tip și o pierdere a interesului public genuin. Patronajul (în majoritatea cazurilor organizat de stat) păstrează birocrăția modernistă în

funcțiune, dar poziția sa de cenzor al culturii moderne este prin natura ei de nesuștinut.

Aceasta e unul dintre motivele apariției unei încercări artistice cu totul noi, pe care unii o numesc „postmodernism“, dar care-ar putea fi mai bine descrisă drept „kitsch preventiv“. Recunoscând că severitatea modernistă nu mai e acceptabilă – întrucât modernismul începe să pară aceeași veche poveste, deci deloc modern –, artiștii au început să nu mai evite kitschul, ci să-l îmbrățișeze, în maniera lui Andy Warhol, Alan Jones și Jeff Koons. Cel mai rău lucru e să fii vinovat fără voie de producerea kitschului, e mult mai bine să-l produci deliberat, fiindcă atunci nu mai e kitsch deloc, ci un fel de parodie sofisticată. (Intenția de a produce un kitsch *real* e o intenție imposibilă, precum intenția de a acționa neintenționat.) Kitschul preventiv pune între ghilimele kitschul adevărat, sperând să-i salveze astfel legitimitatea artistică. Dilema nu e avangardă sau kitsch, ci kitsch ori „kitsch“ – kitschul râzând insolent de sine însuși.

Locul severității moderniste este luat, așadar, de un soi de insolență instituționalizată. Galeriile publice și marile colecții sunt pline până la refuz cu dezordinea predigerată a vieții moderne, mormane de articole puse în vânzare, cărora le expiră termenul de valabilitate îndată ce-au fost expuse permanent. Arta așa cum o știam presupune cunoaștere, competență, disciplină și studiu, toate fiind aduceri-amine ale lumii adulte. Prin contrast, kitschul preventiv își află desfătarea în ceea ce e de prost-gust, gata făcut sau doar schițat, folosind forme, culori și imagini care legitimează ignoranța și râd totodată de ea, reducând efectiv la tăcere lumea adultă. O asemenea artă evită subtilitatea, aluzia și implicarea, iar în locul idealurilor întruchipate în rame

aurite, oferă deșeuri adevărate puse între ghilimele. În cele din urmă, ea nu poate fi deosebită de publicitate – cu singura precizare că nu are altceva de vânzare decât pe sine însăși. E util să cităm în acest context dintr-un interviu acordat de Damian Hirst, în numărul din septembrie 1997 al revistei *Dazed and Confused* (*Uluit și confuz*).

„Dacă stau să mă gândesc“, spune Hirst, „îmi dau seama că tot ce-am înțeles eu din artă se bazează pe imagini. Am petrecut mai mult timp în biblioteca de artă și uitându-mă la TV decât am petrecut vreodată prin galerii. Obişnuiam să merg în biblioteca de artă și să-mi spun: «Mi-aş dori să pot fi ca tipii ăştia, ăştia-s tipi adevăraţi, ăştia-s cunosători.» Stăteam acolo şi mă uitam la imaginile 5x4 ale picturilor, asta e lumea în care-am crescut. În acelaşi timp, am petrecut totuşi multă vreme stând de vorbă despre reclame când eram la şcoala de arte, discutam cam aşa: «Mamă, ai văzut reclama la Coalite în care câinele sărută pisica, iar pisica sărută şoarecele? E tare!» E reclama pe care a făcut-o acum câţiva ani Tony Kaye, aia în care se cântă «Mă vei mai iubi mâine?». Excelent anunţ publicitar! Nu-mi dădeam seama atunci, dar de-acolo venea arta adevărată – restul se petrecea în biblioteca de artă şi suna cam aşa: «Fir-ar să fie, cât mi-aş dori să înţeleg toate chestiile astea.»“

Aceasta e vocea autentică a culturii postmoderne – ea nu renunţă neapărat la cultura înaltă a civilizaţiei noastre, dar n-are nici o tragere de inimă să depună efortul de-a o îmbrăţişa. Lucrurile au mai evoluat de atunci, în parte sub influenţa lui Hirst însuşi, iar reclama, banda desenată şi imaginea fotografică au ajuns să detroneze imaginea pictată şi tot ce reprezenta ea. E o lege a naturii umane, confirmată de revoluţiile sociale de-a lungul istoriei moderne, aceea că vechile autorităţi, când cad din poziţiile lor

eminente, sunt imediat călcate-n picioare înainte de a fi zvârlite-n lături. N-ar trebui să fim surprinși, așadar, să descoperim că sacrilegiul și blasfemia au fost niște ingrediente atât de importante în „Young British Art”^{*} („Tânăra artă britanică”). Modernismul a fost ultima încercare, disperată, de a salva viziunea religioasă asupra omului; kitschul preventiv își afirmă dreptul la suveranitate disprețuind orice religie, orice încercare de a mai păstra viziunea „mai înaltă” asupra naturii noastre și prezentând orice speranță umană drept un kitsch de alt tip.

Dar aici ar trebui să mai privim o dată acele ghilimele postmoderniste. Poate că, în cele din urmă, sunt exact ce par a fi: nu un semn de sofisticare, ci semnul unei pretenții și al unei prefăcătorii. Ghilimelele sunt una când sunt localizate și restrânse. Dar sunt altceva când sunt generalizate, astfel încât să întemnițeze tot ce spunem. Pentru că atunci nu mai creează nici un contrast și își pierde forța ironică. Ghilimelele generalizate nici nu afirmă, nici nu neagă lucrul pe care-l conțin, ci pur și simplu îl prezintă. Rezultatul nu e artă, ci „artă” – artă prefăcută, care se află în aceeași relație cu tradiția artistică precum o păpușă cu ființele umane.

Iar sentimentele transpuse de această „artă” sunt asemenea: falsuri elaborate, la fel de îndepărtate de emoția reală precum kitschul pe care pretind că-l satirizează. Tehnicile publicitare transformă automat expresia emoțională în kitsch. De aceea, ghilimelele neutralizează și degradează singurul efect pe care „arta” postmodernistă l-ar fi putut avea vreodată. Kitschul preventiv oferă o emoție contra-

* Grup de artiști plastici britanici adepți ai conceptualismului, înființat în 1992. Mai cunoscuți în cadrul său sunt Damien Hirst (v. mai sus) și Tracey Emin.

făcută și, totodată, o satiră contrafăcută a lucrului pe care-l oferă. Artistul se preface că se ia în serios, criticii se preface că-i judecă produsul, iar establishmentul modernist se preface că i-l promovează. La sfârșitul întregii prefăcătorii, cineva care nu poate percepe diferența dintre publicitate și artă decide că ar trebui să cumpere produsul. Abia în acest punct ajunge lanțul prefăcătoriei la capăt și se dezvăluie adevărata valoare a artei postmoderniste – și anume, valoarea ei de schimb. Însă până și în acest punct, prefăcătoria e importantă. Deoarece cumpărătorul trebuie să creadă că produsul cumpărat e cu adevărat artistic și, de aceea, intrinsec valoros, un târg de făcut indiferent de preț. Altminteri, costul ar reflecta faptul evident că oricine – chiar și cumpărătorul – ar fi putut falsifica un asemenea produs. Probabil că nu e necesar să ne referim aici la colecția lui Charles Saatchi*.

Acest capitol a schițat istoria artei vizuale începând cu modernismul. Moderniștii au încercat să salveze arta înaltă din oceanul de emoții false, dar noile bariere cu care au marcat viața mai înaltă au fost înhățate de o castă preotească de impresari; modernismul a fost de atunci rutinizat și lipsit de scopul său. Artiștii au încetat să se apere de kitsch, adoptându-l, în schimb, într-o formă preventivă. Rezultatul poate fi numit „preventitate”** culturală: nu o

* Charles Saatchi (n. 1943), fondator al agenției de publicitate care-i poartă numele, colecționar de artă și proprietar al unei galerii de artă, cu același nume, la Londra, sprijinitor al mișcării „Young British Art”.

** Scruton face aici un joc de cuvinte pornind de la *pre-emptive* (preventiv) și inventând un cuvânt inexistent, *pre-emptiness*, care are în componență *emptiness* (goliciune, uscăciune). Am încercat să redăm jocul de cuvinte prin „preventitate”, cu vaga lui trimitere la vânt.

nouă formă de artă, ci o pretenție elaborată de artă, o pretenție de apreciere și o pretenție de spirit critic. Iar această poveste arată ceva despre situația noastră culturală. Nu veți pricepe cum se cuvine cultura modernă înaltă, mi se pare, dacă nu veți vedea că o mare parte a ei – poate cea mai mare parte – e o pretenție și o prefăcătorie.

Yoofanasia*

Oricum am aprecia povestea pe care am spus-o în ultimul capitol, trebuie să fie clar că nu poate fi înțeleasă cultura înaltă din timpul nostru dacă ignorăm cultura populară care răcnește peste tot în jurul ei. Această cultură populară e mai presus de toate o cultură a tinerilor. Există o rațiune puternică pentru acest fapt, și scopul meu în acest capitol e să scot la lumină această rațiune – să arăt de ce tinerii și cultura lor au devenit atât de vizibili în lumea de după credință.

Printre tineri, așa cum îi știm din orașele noastre moderne, se ivește un nou tip uman. Are propria sa limbă, propriile sale obiceiuri, propriul său teritoriu și propria sa economie. Are de asemenea propria sa cultură – una în mare parte indiferentă la limitele, fidelitățile și formele de învățământ tradiționale. Cultura tinerilor e o forță globală, propagată prin mass media care nu admit nici o limitare locală și nici o instanță de control atunci când pun relaxați stăpânire pe undele radio: „o lume, o muzică“, în sloganul adoptat de MTV, un post care assemblează cuvintele,

* E foarte posibil ca radicalul acestui termen intraductibil literal să fie *yoof* (tineret, înțeles mai ales ca entitate comercială de pe urma căreia se poate scoate profit). Nu e de neglijat că el seamănă cu *youthanasia*, titlul celui de-al VI-lea album de studio al trupei heavy metal Megadeth. Acesta din urmă e un calambur în marginea termenului *euthanasia* (eutanasiu, care în engleză se pronunță asemănător cu *youthanasia*), cu sensul că societatea își eutanasiiază tinerii. Scruton, în schimb, se va întreba dacă nu cumva se „eutanasiiază“ singuri.

imaginile și sunetele ce constituie *lingua franca* a adolescenților moderni.

MTV exagerează. Nu există o singură muzică a tinerilor, ci mai multe. Există totuși un fel special de muzică pop, simbolizat de trupe-cult precum Nirvana, R.E.M., Prodigy sau Oasis, muzică ce emite o pretenție specială la atenția noastră, de vreme ce se prezintă ca voce a tinerilor, în opoziție cu lumea adulților. În muzica unor astfel de trupe, cuvintele și sunetele liricizează comportamentul ce transgresează normele, pe care părinții obișnuiau să-l dezaprobe, în zilele când mai era îngăduită dezaprobarea. Dar în spatele cuvintelor anarhice, e incifrat un alt mesaj. Acest mesaj rezidă nu în ce se spune, ci în ce nu se spune, în ce nu poate fi spus, întrucât mijloacele de a-l spune nu au fost date niciodată. În străduința de a da glas acestui mesaj criptic, cuvintele se împletesc eliberate de gramatică, ajungând epave pe o mare de zgomote. Uitați-vă la Nirvana:

*Was the season, when a round
Earth can do anything.
What's the reason in around,
If the crown means everything?**

Iar apoi: „Cât de necultivați putem ajunge?“ Întrebare la care Oasis dă un răspuns:

*Damn my education, I can't find the words to say
About the things caught in my mind.***

Încriptat în protestul de rutină, găsim, așadar, un alt strigăt, mai înăbușit – un protest împotriva imposibilității de

* „Era vremea când, rotund, / Pământul poate totul. / Care-i rostu' primprejur, / Dacă coroana-i totul?“ (engl.).

** „La dracu' educația, nu-mi pot găsi cuvinte să vorbesc / Despre ce-i zăvorât în mintea mea“ (engl.).

a protesta. Prins în capcană într-o cultură a nearticulării aproape depline, cântărețul nu poate găsi cuvintele care să exprime ce-l preocupă cel mai adânc. Lipsește ceva din lumea sa – dar nu poate spune ce. Își excită și împinge fanii către toate felurile de extaz artificial, știind că nimic nu se va schimba pentru ei sau pentru el, că vidul va rămâne întotdeauna neumplut. Așa cum cântă The Verve: *the drugs don't work**.

Ce e acest lucru care lipsește și pentru care cântărețul nu-și găsește cuvintele? Răspunsul se află în muzică. Melodia, ritmul, armonia și timbrul melodic sunt toate „externalizate”: ele par să vină nu din muzica însăși, ci din altă parte. Muzica e asamblată printr-o mișcare ca de mașină, repetiția fiind principalul procedeu. Ritmul e generat prin sunete de percuție care adesea nu prea au sau nu au nici o legătură cu ce se întâmplă în rest. Muzica însăși poate să atragă atenția asupra acestui fapt – începând cu câteva efecte sonore hipnotice sau tânguiri ieftine, iar apoi introducând tobele cu o avalanșă de zgomote amplificate, de parcă o gașcă sparge brusc ușa după ce a așteptat în liniște pe palier.

Naturii exterioare a forței ritmice i se potrivește prelucrarea specială a frazelor melodice. Melodiile pop sunt făcute din scurte fraze modale sau diatonice, fără nici o variație sau prelungire internă, iar schimbările de tonalitate sunt în mare parte nepregătite. Chiar și când popul vrea să fie liric, melodia e sintetizată din unități standardizate, care ar putea fi rearanjate în orice altă ordine fără a pierde sau câștiga din efect. Nu înseamnă că o asemenea muzică e nemelodioasă, ci mai curând că melodia vine din altă

* Drogurile nu dau rezultate (*engl.*).

parte, precum mâncarea de pe raftul de la supermarket care trebuie încălzită la microunde.

Ce este adevărat despre ritm și melodie este adevărat și despre timbrul melodic. Chitara electrică își datorează mult din atracția pe care o exercită faptului că e purtată și fluturată precum un penis artificial. Dar e și o mașină, care distorsionează și amplifică sunetul, ridicându-l deasupra tărâmului sunetelor omenești. Dacă o mașină ar putea cânta, ar suna ca o chitară electrică. Muzica tehno *este* vocea mașinii, triumfând asupra rostirii umane și neutralizându-i pretenția preeminentă la atenția noastră. Într-o astfel de muzică, auzim zgomotul de fundal al vieții moderne, însă proiectat brusc în prim-plan, pentru a umple întregul spațiu al auditoriului. Oricât de mult ai asculta această muzică, n-o vei auzi așa cum auzi vocea omenească, nici măcar atunci când răsună atât de tare încât nu mai poți auzi nimic altceva. Auzi fără să vrei mașina ce emite sunete în vidul moral.

Și mai semnificativă însă e tratarea armoniei. Acordurile sunt compuse din note care, aflându-se în relații orizontale unele cu altele, ar trebui să cânte ca voci separate. Aceasta a fost baza bine stabilită a organizării armonice nu doar în tradiția clasică, ci și în jazz și în toate formele de muzică populară de până acum. Dar pentru mulți tineri, principiul „mișcării vocilor“ nu are nici un sens real. Cântatul pe mai multe voci a dispărut din lumea lor; instrumentele pe care le au nemijlocit la îndemână – chitara electrică și sintetizatorul electronic – scot, cu un singur gest, acorduri din eter. Indiferent dacă sunt distorsionate de chitara electrică ori se revarsă din sintetizator, acordurile devin relicve ale gândirii armonice care le-a inventat. Ele nu se mișcă, ci doar se înlocuiesc reciproc, de vreme ce nici una dintre notele lor nu are vreo legătură melodică cu succesoarea

ei. O ilustrare perfectă a acestei trăsături (și a majorității celorlalte particularități ale tipului de pop pe care-l descriu) este „In Bloom“ de pe cel de-al doilea album al trupei Nirvana. Acordurile se succedă exact în aranjamentul produs prin mișcarea mâinii de-a lungul gâtului chitării în timp ce sunt lovite toate strunele. Secvența ce rezultă nu are sens la nici una dintre voci, cu excepția celei care generează jalnica melodie.

Popul modern ajunge rareori la vreo concluzie. Muzica izbucnește, se repetă, iar apoi se stinge. În lipsa oricărei mișcări armonice proprii, nu se poate mișca înspre nimic – cu siguranță nu către ceva care pretinde o pregătire minuțioasă, precum o cadență. Cu alte cuvinte, lipsește o temă muzicală – avem de-a face, într-adevăr, cu o lipsă de gândire muzicală.

Această abordare exterioară a materialului muzical servește o funcție. Când acompaniamentul e privat de orice organizare melodică și reprocessat ca zgomot, cântărețul devine centrul atenției. Muzica nu e menită ascultării, ci auzirii – sau, mai degrabă, e făcută pentru a fi auzită din întâmplare. E coloana sonoră ce acompaniază o dramă. Cântărețul e proiectat ca încarnare a unei forțe de dincolo de muzică, vizitând lumea într-o formă omenească, recrutându-și discipolii cam la fel cum își recrutează liderii religioși sectele. CD-ul conține adesea instrucțiuni precum unde să scrii pentru mai multe informații, cu o linie telefonică și un serviciu de asistență, sub forma posterelor, notelor de jurnal și a buletinelor informaționale, precum circularele și scurtele înștiințări oferite de un activist al bisericii congregației sale. Grupul se oferă să te accepte ca membru. E de aceea imperativ pentru fan – sau măcar pentru un anumit tip de fan – să-și aleagă grupul și să-l înalțe deasupra oricărui rival. Alegerea e, în cele din urmă, arbitrară – sau,

cel puțin, nu e călăuzită de vreun criteriu de merit muzical. Dar e o alegere ce trebuie făcută. (Acest aspect al sociologiei muzicii populare* a fost bine documentat de către Simon Frith; el consemnează ușurința cu care primește fanul orice insultă adresată grupului său drept o insultă personală.³⁶⁾

Fanul aparține grupului său, după cum grupul îi aparține lui. Ca și animalul totemic pentru trib, starul pop e o icoană a participării la grup, așezată departe de lumea cotidiană, într-un loc sacru propriu. Apariția sa pe scenă nu se aseamănă cu cea a unei orchestre ori a unui actor: e o „prezență reală“, o încarnare a unei ființe dintr-o altă lume, întâmpinată de o descărcare de emoție colectivă comparabilă cu cea din orgiile dionisiace înfățișate de Euripide. Totemurile tribale sunt specii – așadar sunt nemuritoare. Identificându-te cu totemul, te împărtășești din nemurirea lui și-ți afli locul în trib. Starul pop e un individ, dar în felul său este etern, imortalizat pe disc, reliefat prin contrast cu un zgomot de fond care dramatizează eterna sa reîntoarcere. De aici decurge tratarea ritmului, a melodiei, a armoniei: această muzică procesată e ca sfânta procesiune către altar, vestitoarea unei încarnări.

Adolescentul modern se găsește într-o lume care a fost pusă în mișcare: e hărțuit de zgomot, de presiuni din exterior și de forțe pe care nu le poate controla. Starul pop este expus în aceeași condiție, la înălțime, pe firele electrice, curenții vieții moderne țiue prin el, dar, miraculos, fără a-i face rău. El e garanția siguranței, simbolul viu al faptului că poți trăi așa la nesfârșit. Moartea sau decăderea lui sunt

* Termenul e folosit, ca și în cazul sintagmei „cultură populară“ – contrară, măcar aparent, „culturii înalte“ –, pentru a desemna muzica așa-zis obișnuită prin contrast cu muzica în forma sa mai înaltă.

pur și simplu de neconceput, ca moartea lui Elvis, ori, dacă pot fi concepute, sunt înțelese ca o jertfă, un preludiu la înviere, ca moartea lui Kurt Cobain.³⁷

N-ar trebui să ne mirăm, așadar, să descoperim că, în muzica tinerilor, cântărețul și cântecul sunt contopite. Cântece populare s-au născut din tradiția baladei și muzicii populare, în care baza creației muzicale o forma un repertoriu mereu sporit de melodii și procedee muzicale favorite. Până de curând, cântecul putea fi separat de interpretul său – era o entitate muzicală cu un sens de sine stătător, care putea fi învățată și repetată de ascultători, cu condiția să aibă puțin talent. Desigur, o întreagă ramură a muzicii populare se bazează pe improvizații. Dar cântecele pop moderne nu sunt improvizate precum cele de jazz și nu-și datorează farmecul tipului spectaculos de muzicalitate la care asistăm în cazurile lui Art Tatum, Charlie Parker și Thelonious Monk. Cântece populare moderne sunt meticulos aranjate, adesea prin mijloace artificiale, astfel încât să poarte marca de fabricație indelebilă a grupului. Se face totul ca să devină inseparabile de grup. Vocalistul principal se proiectează *pe sine*, iar nu melodia, subliniindu-și intonația, sentimentul și gesticulația proprii. Astfel se explică, parțial, sărăcia melodică. Eliminând melodia, sau reducând-o la expresii stereotipe ce pot fi refolosite în orice context, cântărețul atrage atenția asupra singurei trăsături distinctive a cântecului, și anume el însuși. Croncănelile și gemetele cu care livrează linia melodică devin principalele ei trăsături. Cântărețul iese în evidență tocmai acolo unde ar trebui s-o facă muzica. (De observat aici contrastul cu tradiția interpretării clasice, în care cântărețul servește muzica, retrăgându-se în spatele notelor pe care le scoate.)

Armonia e abandonată în favoarea unui proces de distorsionare, implicând multă mixare și editare. Este de aceea

imposibil să fie reprodusă prin mijloace disponibile în mod normal. Uneori, în cazul trupelor Spice Girls ori Pet Shop Boys de exemplu, e îndoielnic că interpreții au adus altceva decât o minimă contribuție la înregistrare, care își datorează marca de fabricație procesării sunetului, menită tocmai a o face irepetabilă. Muzica e totodată efemerizată și încremenită pentru totdeauna. E un moment irepetabil în viața mării mașini, care, prin intermediul mașinii, poate fi repetat neconținut. (Când s-a descoperit că Milli Vanilli nu interpretau cu adevărat nici o bucată muzicală înregistrată în numele lor, grupul a fost depozat de premiul Gramophone acordat în 1990 pentru cea mai bună piesă în primă audiție. Dar n-au pierdut nici unul dintre premiile câștigate după aceea.)

Astfel, fanii pop ajung lipsiți de unul dintre cele mai importante daruri ale muzicii populare – darul cântecului. Cântecul pop tipic e aproape imposibil de cântat fără acompaniament dacă vrei să aibă cât de cât înțeles muzical. Ce-ți rămâne de făcut e să personifici idolul într-o noapte de karaoke la un local, unde beneficiezi de un sprijin instrumental total, de amplificare și audiență, și astfel te poți strecura câteva clipe în fâgașul gol unde sălășluiește prezența sacră. Odată încheiată această experiență intensă și cathartă, fanul trebuie să coboare de pe scenă și să poarte în continuare povara tăcerii.

În fapt, asistăm la o răsturnare a vechii ordini a interpretării. Dacă interpretul era mijlocul de a prezenta muzica, ea având parte de o existență independentă în tradiția cântului, muzica a devenit acum mijlocul de prezentare a interpretului. Muzica e parte a procesului prin care un individ uman sau un grup e totemizat. Prin urmare, are tendința de a-și pierde orice caracter muzical. Deoarece, compusă în chip adecvat, muzica are o viață de sine stătătoare

și e întotdeauna mai interesantă decât persoana care o cântă. Oricât de mult i-am iubi pe Louis Armstrong sau pe Ella Fitzgerald, îi iubim pentru muzica lor – nu le iubim muzica întrucât îi iubim pe ei. E vorba despre o muzică pe care o putem cânta pentru noi înșine.

Această fuziune între cântăreț și cântecul său promovează o altă fuziune mai misterioasă – aceea dintre cântăreț și fan. Poți cânta cântecul numai devenind cântăreț. Pentru o clipă îl încarnezi, așa cum și el te încarnează pe tine. Însă cântecul e inept din punct de vedere muzical. Dotat cu mașinăria potrivită, oricine îl poate cânta, de vreme ce nimeni nu poate. Fanul o știe și, deși îl idolatrizează pe cântăreț, prin minte îi trece gândul: „Ce are el și n-am eu?” Răspunsul e: nimic. Pentru fanul din auditoriu, figura ce se-nvârte pe scenă este el însuși, fanul, bucurându-se de un sfert de oră de faimă. Unindu-se cu totemul, fanul e transfigurat, eliberat în sfârșit de izolarea sa.

De aici decurge iconizarea totemului. Cântăreții, formațiile sau interpreții principali nu sunt constrânși de standarde muzicale. Dar sunt constrânși de rolul lor totemic. Trebuie să fie tineri, atractivi sexual, să aibă în glas tânguirea dorinței tinerești – ca grupul de fete All Saints. Desigur, muzicienii populari au fost întotdeauna idolatrizați, așa cum au fost Frank Sinatra, Bing Crosby și Cliff Richard. Dar aceste icoane de stil vechi au crescut în timp, au trecut de la adolescență la vârsta adultă, s-au copt, au devenit bătrânei de treabă și cu frica lui Dumnezeu. Starul pop modern nu se maturizează. El crește pieziș, ca Mick Jagger sau Michael Jackson, ajungând spilcuit și poleit de parc-ar purta o mască pictată și răspictată. Astfel de creaturi spectrale bântuie o vreme prin galeria celebrităților, trăgând după ele fantomele fanilor prefăcuți în fum. Apoi, peste noapte, dispar.

Starurile pop moderne refuză adesea să răspundă la un nume omenesc normal, deoarece asta le-ar compromite statutul totemic. Numele trebuie să fie o icoană a faptului că e membru al „tribului“. Sting, R.E.M., Nirvana, Hanson, Madonna, U2 sunt ca numele de specii adoptate de grupuri tribale pentru a-și lămuri identitatea socială, cu precizarea că nu specii biologice sunt invocate de aceste titluri, ci tipuri umane ridicate în slăvi.

Transformarea starului pop într-o icoană e asistată de videoclip. Este probabil cea mai importantă inovație în domeniul popului de la chitara electrică încoace. Videoclipul sublimează starul, îi reciclează imaginea, mai eficace decât orice icoană pictată a vreunui sfânt. Este în mod expres menit să fie consumat acasă și aduce prezența sacră în living-room. Și desăvârșește degradarea muzicii, care devine acum fundal, starul pop, transfigurat în statutul divin al reclamei TV, ocupând prim-planul. Idolul a căpătat acea condiție familiară altor forme ale artei tinerilor. Ca Damien Hirst sau „Young British Art“, a devenit reclama care-și face reclamă sieși.

Societățile studiate de marii antropologi erau comunități organice, legate prin înrudire, care se păstrau în viață prin mituri și ritualuri închinat ideii tribului. În asemenea societăți, mortul și nenăscutul erau prezenți printre cei vii. Ritualurile, ceremoniile, zeii și legende erau proprietatea privată a tribului, menite să întărească și să sporească experiența participării la comunitate. Nașterea, căsătoria și moartea erau experiențe colective, nu doar individuale, iar procesul crucial de aculturație – tranziția de la materialul uman brut la membrul adult responsabil al comunității – era marcat de rituri de trecere, încercări grele sau chiar chinuitoare,

prin care adolescentul își lepăda neascultarea copilărească și lua asupra sa sarcina reproducerii sociale.

În societatea antropologilor înșiși (bineînțeles, a unor antropologi ca Frazer, van Gennep și Lévy-Bruhl), exista un depozit comun de mituri, ritualuri și ceremonii creând un sentiment comparabil al originii divine a societății și al dreptului său absolut de a pretinde sacrificiul. Adolescenții erau cultivați în religia ancestrală și învățați să-i respecte riturile. Experiențele omenеști cruciale precum nașterea, căsătoria și moartea erau încă experiențe colective, în care indivizii treceau de la un statut la altul. Sentimentele erotice erau privite ca pregătiri pentru căsătorie. Erau sublimare la timp – adică nu doar idealizate, ci și *supuse unor grele încercări* și îngrădite de interdicții. Căsătoria era (așa cum a fost întotdeauna) principalul mijloc de a transmite cunoașterea morală și obiceiurile constrângerii sociale. Dar toate instituțiile societății jucau un rol și toate își aveau ceremoniile de inițiere. Tranziția de la adolescent la adult era punctată de forme complexe de călăuzire, reîntărind convingerea că toate stadiile existenței de dinaintea vârstei adulte nu erau decât pregătiri pentru ea. Explorând societățile primitive, victorienii erau încantați să descopere versiuni mai simple și mai transparente ale unei experiențe aflate în centrul propriei lor civilizații – experiența participării la comunitate, amplificată de o religie comună și de riturile de trecere care conduc la starea de adult deplin, starea când e asumată dificila sarcină ancestrală.

Nimic din toate acestea nu este adevărat despre adolescenții moderni, ei nebeneficiind de experiența participării la comunitate nici în forma ei tribală, nici în cea modernă și urbană. Ei trăiesc într-o lume apărută de amenințări externe și interne și sunt astfel scutiți de experiențele elementare – în special de cea a războiului – ce reînnoiesc

legătura apartenenței sociale. Nu prea au sau chiar nu au deloc credință religioasă, iar religia pe care o practică totuși e desprinsă de datinile și ritualurile ce coagulează o congregație. Televiziunea i-a pironit pe tineri, începând din copilărie, dinaintea unei cutii cu platitudini fascinante. Fără să vorbească, să se manifeste ori să se facă interesant în ochii altora, el primește o porție completă de distracție. Televiziunea furnizează un subiect de comunicare facil și comun, neutralizând, în schimb, capacitatea de a comunica. Rezultatul e un nou fel de izolare, la fel de puternic resimțit în compania cuiva sau singur.

Mai mult, adolescentul modern e moștenitorul revoluției sexuale și al dezvrăjirii actului sexual la care m-am referit în capitolul 2. Adolescenților moderni le e cu neputință să privească sentimentele erotice ca pe o anticipare a căsătoriei, în care văd o condiție a unei servituți parțiale, ce trebuie evitată ca având un cost inacceptabil. Descărcarea sexuală e imediat la îndemână, iar faptul de a face curte e un obstacol în calea plăcerii, care pe deasupra îți mai și mănâncă timpul. Departe de a fi un angajament, în care să se facă auzită vocea generațiilor viitoare, sexul e acum în mod intrinsec o experiență adolescentină. Tranziția de la statutul de virgin la cel de căsătorit a dispărut și, odată cu ea, a dispărut și experiența „lirică“ a sexului, ca năzuință după o stare diferită, mai înaltă, a participării la comunitate, pentru care consimțământul greu câștigat al celuilalt e o precondiție necesară. Toate celelalte rituri de trecere s-au veștejit în chip asemănător, de vreme ce nici o instituție socială nu le mai pretinde – sau dacă le pretinde, respectiva instituție va fi evitată ca „judecătore“, ierarhizantă și opresivă. Rezultatul e o comunitate adolescentină suferind de un deficit din ce în ce mai mare de experiență a participării la comunitate, dar care întoarce cu hotărâre spatele

lumii adulte – lumea unde participarea în cauză e oferită și primită.

Toți oamenii sunt însă animale sociale, indiferent de condiția lor, și pot trăi cu ei înșiși doar dacă trăiesc totodată și cu alții. E implantată în noi nevoia de a alătura lucrurile, de a fi parte dintr-o făptuire mai largă, care să ne justifice, să ne înnobileze micile străduințe și să ne apere de sentimentul că suntem, în cele din urmă, singuri. Deficitul de apartenență trebuie, așadar, transformat în ceva bun, dar în alt sens – fără trecerea către o condiție mai înaltă sau responsabilă. De aceea, se ivesc noi forme de „angajare”. Spre deosebire de armate, școli, biserici, organizații de ccer-cetași sau caritabile, aceste noi forme de angajare nu presupun neapărat participarea – cu excepția unui fel brut și nepretențios, care nu impune vreo disciplină celor ce optează pentru ele. Ele se concentrează mai curând pe spectacole decât pe activități.

Urmărim acțiunile echipei, grupului ori idolului nostru favorit și adoptăm aceste acțiuni ca fiind ale noastre. De aici decurge apariția sportului profesionist ca o dramă centrală în cultura populară. În Europa, fotbalul și-a pierdut caracteristica originală de formă de recreere și a devenit, în schimb, un spectacol prin care fanii își exersează identitatea socială și dobândesc un fel de substitut al participării, nu ca participanți activi la o comunitate reală, ci ca asistenți pasivi ai comunității virtuale a fanilor. Într-un anumit sens, fanul e o parte a grupului, exact așa cum suporterul de fotbal e parte a echipei sale, legat de ea printr-o mistică legătură comunitară.³⁸

Desigur, vechile sentimente tribale sunt prezente, imediat sub stratul de suprafață, așteptând să fie trezite la viață și irupând din când în când, aducând tributul lor obișnuit zeului războiului. Huliganii din fotbal nu sunt delincvenții

ciudați și perversi înfățișați în presă. Sunt pur și simplu fanii de fotbal cu cele mai omenеști manifestări – aceia care-și doresc să traducă experiența vie a participării ce le-a fost dăruită în expresia naturală a unui drept tribal. Să ne aducem aminte că adolescenții moderni sunt încurajați să-și definească propria ordine socială, propria istorie, propriile loialități și propriul răspuns la întrebarea „cine sunt?”. Acesta e rezultatul logic al abordării educației „axate pe copil”, recomandată de John Dewey și adoptată entuziast de o generație de profesori. Fanul încearcă să se salveze din situația neplăcută și periculoasă în care l-au așezat adulții – situația de a trebui să-și inventeze propria identitate, în condițiile în care a fi tânăr e singurul mod de a fi ceva.

Într-un anumit sens, participarea oferită fanului – în care o pasivitate fermecată neutralizează dorința de a acționa – e cea mai puternică garanție pe care-o avem că societățile moderne nu se vor îmbucătăți în sub-grupuri tribale, luptând pentru resurse deficitare în jungla concretă. Întrucât, atunci când grupurile tribale apar în condițiile moderne, ele iau forma bandelor de adolescenți, ale căror ceremonii de inițiere interzic tranziția către lumea adultă și sunt destinate să-și oprească din dezvoltare membrii într-un stadiu de revoltă. Prima grijă a unei asemenea bande este de a stabili un drept la teritoriu, anulând violent pretențiile tuturor rivalilor.

Gașca de adolescenți e un răspuns natural la o lume unde riturile de trecere la vârsta adultă nu mai sunt oferite ori respectate. Așa arată lumea noastră de la revoluția sexuală încoace, iar noi trebuie să ne împăcăm cu situația. Cultura tinerilor reprezintă o încercare de împăcare cu situația – o încercare de a ne simți acasă într-o lume care nu e, în nici un sens real, un cămin, de vreme ce a încetat să se dedice, așa cum trebuie să se dedice un cămin, sarcinii reproducerii.

La urma urmei, „acasă“ e locul unde se află părinții. Lumea exhibită în cultura tinerilor e o lume de unde părinții s-au retras – așa cum fac în general în zilele noastre. Această cultură se străduiește să prezinte tinerețea drept țelul și împlinirea vieții omenești, mai degrabă decât o fază de tranziție ce trebuie depășită ca un obstacol odată ce se face auzită chemarea îndatoririi mature. Ea promovează experiențe posibil a fi obținute fără asumarea poverilor responsabilității, muncii, căsătoriei și creșterii copiilor. Așadar, sexul, și mai ales sexul despărțit de orice legământ pe termen lung, capătă o importanță supremă; același lucru se întâmplă cu experiențele ce nu implică nici un cost în termeni de educație, disciplină morală, suferință și dragoste – paradigma fiind consumul de droguri, care are în plus avantajul că reduce complet la tăcere lumea adultă și o înlocuiește cu un nor de vise pline de dorință, exact aceleași vise ce plutesc pe ecran când te uiți la MTV.

Mă îndoiesc că poate fi făcută o expunere coerentă despre cultura tinerilor care să nu acorde un loc central drogurilor, nu doar ca mijloc de exaltare, ci mai ales ca mijlocul prin care exaltarea e *scoasă la vânzare*. Este esențial pentru atracția exercitată de droguri faptul că ele nu se găsesc, ci se cumpără, iar consumarea lor e inseparabil legată de îndemânarea în negociere. Persoana ce distribuie drogul nu e un preot, ci un negustor, iar produsul său este eterizat și vrăjit de trăncăneala lui de negustor. Cei care consumă droguri nu fac nimic pentru a-și schimba nivelul spiritual și nici nu se disting de alți consumatori. Totodată, li se oferă o experiență de elevare colectivă, o descărcare bruscă a sentimentelor sociale blocate în timp ce se topesc în mulțimea străinilor afectuoși.

Experiența ce rezultă aparține mai curând fanteziei decât imaginației. E un extaz iluzoriu care îmbibă și poluează

în același timp ceea ce este real. Relațiile umane efective, cu cererile, încercările și dificultățile lor sunt distruse de drog, iar comunitatea fanteziei se întrunește într-un spațiu ireal unde spiritul și scrupulele lui nu se pot aventura. Nu sufletul, ci trupul este exaltat de drog, iar sexul dintre două trupuri amețite de ecstasy sau de marijuana are loc într-o lume din care sunt îndepărtate toate exigențele și îndatoririle. Aceasta este experiența care primește un elogiu pe măsură în filmul *Trainspotting* al lui Irvine Welsh și ale cărei lipsuri sunt sentimentalizate de trupa The Verve în *The Drugs Don't Work*.

Drogul mai este important și fiindcă dă dependență. Tinerii fac o distincție precisă între droguri sigure și nesigure, slabe și tari, curate și murdare, știind că aceste distincții fac parte dintr-un ritual elaborat al prefăcătoriei. Pentru că dependența îi dezgustă și totodată îi atrage. Îi dezgustă întrucât coboară extazul la nivelul cotidianului și-i desființează caracterul de sărbătoare. Dar îi atrage întrucât îngheață extazul ca extaz permanent: *junkie* este adolescentul nu doar toropit, ci împietrit. Dependența e fundătura unde există numai tinerețe și de unde nu mai treci către starea de adult, ci către moarte și transfigurare.

Cultura tinerilor se anunță întotdeauna drept radicală, deconcertantă, lipsită de legi și provocând mânie, dezorientare. Grupul Prodigy, aflat în prezent* în topuri cu *Smack My Bitch Up*, afirmă acest lucru explicit în violenta lui critică tehno intitulată „legea lor”: legea adulților, care există pentru a fi călcată în picioare. Dar incitarea explicită conținută într-un astfel de număr nu ar trebui să ne ascundă că transgresarea normelor e totodată instituționalizată de

* Prima ediție a cărții a apărut în 1998.

pop, devenind astfel un nou conformism. De exemplu, anunțându-și debutul la Ministry of Sound (Ministerul Sunetului) – clubul care reprezintă inima culturii tinerilor londonezi –, grupul Future Bitch își declară dorința de „a dezorienta audiența, împingând scena culturală actuală la limită și către sfârșitul lumii“. Future Bitch, continuă grupul, e „provocator, radical, deconcertant, stimulat, impredictibil, subliminal și fără precedent“. Ce-ar putea fi mai predictibil decât asta?

Există însă o industrie academică închinată reprezentării culturii tinerilor în general și a popului în particular drept o cultură firesc subversivă, un răspuns la opresiune, o voce prin care strigă, din catacombele culturii burgheze, libertatea, viața și fervoarea revoluționară.³⁹ Dacă ar fi să-i credem pe adepții „studiilor culturale“, tinerii se află îngrădiți sub toate aspectele de o „cultură oficială“ închinată negării validității experienței lor. Din această perspectivă, mesajele anarhice și profane ale popului sunt gesturi de protest împotriva unei ordini sociale ce neagă viața.

Fapt este totuși că, în Marea Britanie, și probabil pretutindeni, cultura tinerilor e cultura oficială. Orice critică a ei este primită cu dispreț sau cu mânie chiar. Fiecare loc public din țara noastră e umplut de pop, politicienii, indiferent de ideologie, caută sprijinul celor care-l produc și-l scot la vânzare, iar cei ce caută puținele colțuri liniștite sunt o specie aflată în pericol, deși una ce nu va fi niciodată protejată de conservacioniști*. Nu e de mirare că proprietarul și directorul clubului Ministry of Sound, James Palumbo, e fiul unuia dintre stâlpii fostului establishment modernist, Lord Palumbo; nu e de mirare că e prieten și consilier al

* Cuvântul e folosit cu sensul de persoană care susține și promovează conservarea, în special a resurselor naturale.

lui Peter Mandelson*, nu e de mirare că pe lista invitațiilor la No.10**, după ultimele alegeri, se afla Noel Gallagher de la Oasis. Cultura tinerilor caută și găsește legitimitate prin chiar acele gesturi care, transgresând normele, neagă existența vreunei transgresări. Gesturile de sfidare sunt acum pașapoarte către avere, putere și faimă. Un fel de grosolănie rigidă definește manierele noii elite sponsorizate de stat.

Cultura tinerilor se mândrește cu particularitatea de a fi înglobatoare. Adică ea elimină toate barierele din calea participării la comunitate – toate obstacolele sub forma învățării, perfecționării, aluziei, doctrinei ori disciplinei morale. Pentru că acestea reprezintă rituri de trecere, constituind o admitere tacită a faptului că să fii tânăr nu e de ajuns, că lumea așteaptă ceva de la tine și că există un nivel mai înalt al existenței către care cu toții trebuie să ne îndreptăm în cele din urmă. Însă tocmai această particularitate de a fi înglobatoare lipsește cultura tinerilor de un scop uman. Ea rămâne închisă în timpul prezent, umblând după cauze de apărat, după icoane spirituale, după modalități de a se reprezenta ca legitimă, dar fără a trece bariera fatală către vârsta adultă responsabilă. Ce noroc pe cei care s-au trezit prinși în capcana acestei stări de spirit că prințesa Diana a ajuns la moartea postmodernă perfectă și a fost beatificată de Elton John ca sfânta familie cu un singur părinte. Ca și prințesa Diana, eroii culturii tinerilor își fac reclamă singuri, sunt faimoși pentru că sunt faimoși, dar, în ultimă instanță, deloc diferiți de mine sau de tine.

Cam la fel ar trebui să-nțelegem iconografia tinerilor moderni, și în special acele graffiti ce ne desfigurează ora-

* Important politician din Anglia, membru al Partidului Laburist, ministru în guvernul condus de Tony Blair.

** Downing Street nr. 10 e sediul prim-ministrului Marii Britanii.

șele. Multe graffiti sunt executate cu o caligrafie preluată dintr-o sursă explicit pre-literară – benzile desenate. Mai mult, marea lor majoritate nu formează cuvinte coerente, nici măcar litere firești. Sunt un fel de revanșă împotriva cuvântului scris, într-o gesticulație adresând o cerere subversivă însuși spațiului public unde cuvântul scris a fost atât de mult timp suveran, dar unde, grație televizorului și publicității, nu mai este. Caracterul rudimentar al graffiti e un act de sfidare, o declarație că astăzi e superfluă cunoașterea cuprinsă în limba scrisă. Să ne amintim, cuvântul scris este cel mai viu simbol pe care-l avem despre competența adultă: e primul obstacol așezat în calea copilului în creștere, sursa originală a puterii adulte și a misterului puterii, propagat și exploatat, în mâinile adulților, fără forță sau agitație, ci numai prin semne. Graffiti sunt vrăji împotriva cuvântului scris, cu intenția de a-i neutraliza puterea și de a elibera spațiile pe care le-a ocupat odată. De aceea, graffiti devin semne distinctive și simboluri ale noii forme de participare. Sunt emblemele heraldice ale bandei. Fiecare loc desfigurat de însemnele bandei e un loc cerut înapoi de la lumea publică. A fost acaparat de tineri, ca să devină un teritoriu pentru noul tip de apartenență la o comunitate – o apartenență fără rituri de trecere și doar pentru timpul prezent.

Participarea la comunitate își află sprijinul ceremonial prin dans. În aproape toate comunitățile tribale, dansul a jucat un rol important în reîntărirea spiritului comunitar și, în special, în ceremoniile de inițiere și căsătorie. Reprezintă un act suprem de supunere față de trib și de divinitățile sale tutelare. Când dansăm, lăsăm deoparte orice scop și suntem conduși doar de spiritul dansului. Totodată, dansul are o intenționalitate socială particulară – în mod normal,

dansul e un „dans cu“, o potrivire a pașilor și gesturilor unuia cu pașii și gesturile altora.

În vechea cultură a Europei, dansul făcea parte din curtare – un fel de intimitate stilizată unde forța de atracție a corpului putea fi etalată și savurată fără a se ajunge la o catastrofă socială. Pentru tinerii îndrăgostiți, dansul era un mod de a deveni „pe jumătate porci“, în termenii lui Harold Pinter, comportându-se însă cu bună-cuviință și cu o conștiință excitată a faptului că sunt ființe cu un trup. Dar nu doar tinerii îndrăgostiți dansau. Dansurile tradiționale se făceau în formație, precum menuetul, giga și sarabanda, în care se schimbau partenerii și ajungeai să dansezi cu cineva (bunica ta, de pildă) de care nu erai deloc interesat sexual. În bazinul mediteraneean, nici măcar nu se pomenea ca persoanele de sex diferit să joace împreună: bărbații dansau într-o trupă, apoi venea rândul fetelor, fiecare trăgând cu ochiul la celălalt, dar cuviincios, fără vreun contact fizic. Dansul devenea astfel o ceremonie, în care dorința de veșnicie a comunității era pusă în scenă sub cerul înstelat.

Dragostea, sexul și corpul sunt percepute diferit de tinerii de azi; curtenia și curtarea au dispărut din dansul lor, de vreme ce au dispărut din viețile lor. Ideea dansului ca afirmare ordonată a comunității e moartă. Dansul a devenit o eliberare socială și sexuală, care se petrece între oameni reprezentându-se explicit pe ei, în dans, ca obiecte sexuale, chiar și atunci când, și mai ales când, dansează fără un partener. Într-adevăr, conceptul de partener – cel *cu* care dansezi și care e de acord să danseze după un schimb de amabilități – nu prea are legătură cu noua realitate. Se dansează împreună și fiecare pas ori zgâlțâială ori gest e potrivit doar câtă vreme pare potrivit. Acest tip de dans nu e deloc de o importanță marginală. Dimpotrivă, este episodul central în cultura tinerilor, momentul când individul își reînnoiește

atașamentul față de grup și se ridică la un nivel înalt de excitație și la sentimentul că e îndreptățit să fie ce este și să facă ce face.

Antropologul Arnold van Gennep a inventat expresia „rituri de trecere“ după ce a observat importanta analogie structurală dintre ceremoniile nașterii, pubertății, inițierii, căsătoriei și morții. Ceremoniile implică, susținea el, trei componente, ordonate succesiv: *despărțirea* indivizilor ori a grupurilor de condiția lor prealabilă; existența lor *marginală* (*marge*), în timpul căreia rămân suspendați într-un teritoriu intermediar, *încorporarea* (*agrégation*) ca participanți în noua lor condiție.⁴⁰ Inițierea în calitate de membru al comunității e precedată de o perioadă de izolare, când tânărul e alungat din copilărie, nu i se mai poartă de grijă și e forțat să dobândească roadele libertății adulte.

Imaginați-vă totuși o stare de lucruri în care lumea adultă e învăluită în ceață: tot ce aparține lumii adulte a devenit întunecat, ostil, înșelător. Singura libertate se află în tine însuși. Identitatea trebuie făurită de tânăr din propria sa experiență adolescentină – experiența alienării, din care protecția lumii adulte a fost retrasă, fără să se fi pus nimic în loc. Totemurile tradiționale, reprezentând continuitatea și longevitatea tribului, își pierd acum semnificația. Tânărul trebuie să-și construiască propriul totem, propriile ceremonii de inițiere și de pregătire pentru participarea la comunitate, propriul simț al coeziunii, fără a împrumuta însă nimic din priceperea și cunoașterea strămoșilor săi. Dansurile sale trebuie să fie lipsite de formă și violente, astfel încât numai tânărul să le poată dansa; plăcerea sexuală, marca tinerilor, trebuie să ocupe prim-planul ritualului, dar sexul trebuie să fie despărțit cu grijă de căsătorie și de nașterea copiilor. Totemurile sale trebuie făurite după chipul său – veșnic tinere, transgresând veșnic normele, veșnic incompetente.

În timp ce dansează printre cei asemănători lui, un asemenea tânăr va fi conștient de o lipsă. Toată agitația sa ar trebui să aibă un sens, ar trebui să-l ridice într-un plan mai înalt. Dar îl lasă exact acolo unde se afla – la marginea societății, bucurându-se de o libertate vidă din moment ce nu are nici un scop. Încearcă să se ridice cu ajutorul drogurilor, dar rezultatul e că se afundă și mai adânc în vid. Protestul său se transformă în cele din urmă într-un strigăt sugrumat – un cântec ce sună a muzică numai când tropăielile adolescenților răsună împreună cu el. Iar dacă descoperă cuvinte pentru acest cântec, probabil că vor fi următoarele:

*I can't find words to say
About the things caught in my mind.**

*

Am zăbovit îndelung asupra fenomenului pop întrucât el demonstrează că, în cultura populară din zilele noastre, lucrează forțe spirituale noi. Ne aflăm într-o lume stăpânită de superstiții bizare, de culte efemere, de fantezii și entuziasme izvorând din lipsa unei culturi comune și care pot căpăta, brusc și ca din întâmplare, o formă concretă, precum moartea prințesei Diana. Nevoia de apartenență, nevoia de a face parte dintr-un grup, de a fi înăuntrul lui și apărut – această nevoie este la fel de puternică cum a fost întotdeauna, deoarece este o nevoie ce ține de specie. Vastitatea și mobilitatea societăților moderne au distrus efectiv posibilitatea unei culturi comune, iar un proces de uitare organizată corodează treptat și cultura înaltă. Cultura pop e răspunsul spontan la această situație – o încercare de a oferi

* Vezi nota **, p. 134.

forme laxe de coeziune socială, în absența riturilor costisitoare de trecere care produc cunoaștere morală și emoțională. Această cultură a degradat obiectul estetic și a înălțat reclama în locul lui; a înlocuit imaginația cu fantezia și sentimentul cu kitschul; a distrus vechile forme de muzică și dans, înlocuindu-le cu un zgomot repetitiv, ale cărui texturi, cu o armonie și un ritm neschimbătoare, răsună pretutindeni în jurul nostru, înlocuind dialectul tribului cu murmurul nearticulat al speciei și înecând murmurul neîncrezător al părinților care încet-încet dispar.

Prăpastia dintre cultura dobândită spontan de către tânăr și cea care, potrivit lui Humboldt și Arnold, ar trebui împărtășită în universitate, este atât de adâncă, încât profesorul poate arăta ridicol când, cocoțat teatral la înălțimea catedrei, îi cheamă prin semne pe tineri către el. Într-adevăr, e mai ușor să participi la trecere în celălalt sens, să te alături tinerei tale audiențe pe câmpul fermecat al divertismentului popular și să-ți întorci armele intelectuale împotriva ruinei maiestuoase de dincolo de prăpastie. De aceea, intelectualii moderni își definesc din ce în ce mai mult poziția ca pe una *în afara* culturii înalte căreia îi datorează totuși statutul. Sarcina lor, pretind ei, nu e să răspândească cultura occidentală, ci să-i cerceteze presuposițiile, să-i submineze autoritatea și să elibereze tinerii de „structuri“. Înainte de a examina această sarcină, trebuie să ne familiarizăm cu un produs special al culturii înalte a Iluminismului – intelectualul.

Mâini trândave

Conceptul de intelectual e nou în limba engleză. În trecut eram obișnuiți să distingem persoana educată de cea needucată. Iar în timpul secolului al XIX-lea se găseau multe persoane educate printre liderii noștri – de pildă Disraeli și Gladstone, care au făcut mult împreună pentru crearea unui nou stil în politică, în care partidele se târguiesc pentru voturi promițând bunuri ce nu le aparțin. Însă conceptul de intelectual – ca o ființă al cărei rol social e produsul capacității sale de a se distanța de lume și de a se gândi ori visa la ea – era străin vieții engleze. Poetul romantic, „omul sentimentului“, și eremitul au fost elogiați și ridiculizați, Jane Austen și Thomas Love Peacock reducându-le efectiv la tăcere pretențiile. Ca urmare, gândirea și simțirea și-au reluat vechile funcții în viața socială: erau folositoare, numai dacă nu le observai prezența. Însăși ideea că cineva ar trebui să atragă atenția asupra intelectului și emoțiilor sale, considerându-le o calitate pentru viața publică, era respinsă brutal de englezul de rând.

Însă tocmai în acest moment a apărut pentru prima oară conceptul rusesc al „intelighenției“: conceptul unei *clase* de oameni, diferențiați prin obiceiul lor de a reflecta și îndreptățiți astfel să aibă un cuvânt mai greu de spus în treburile omenești decât avuseseră până atunci. Particularitatea acestei clase este că membrii ei sunt cu toții autoprocamați. Intelighenției nu i se cere nimic altceva decât să se identifice ca atare. Odată îndeplinită această cerință, membrii săi

sunt calificați pentru guvernare. S-ar putea să le mai stea în cale câteva obstacole: dar sunt obstacole create de oameni lipsiți de rațiune, de „burghezie“, așa că pot fi zdrobite fără remușcări.

Această atitudine a dus în Rusia la o calamitate ale cărei efecte ne vor urmări veșnic. Merită să ne punem întrebarea de ce o asemenea viziune asupra vieții intelectualului trebuia să apară în Rusia și de ce a avut acolo un impact total disproporționat față de impactul său în Apus. O parte a răspunsului e de găsit în natura Bisericii Ortodoxe Ruse și în „ieșirea“ din societate pe care a oferit-o oamenilor înclinați s-o facă. Cei care-și întorc spatele vieții de zi cu zi pot dobândi un statut social superior ca preoți sau călugări, cu o autoritate conferită de Dumnezeu însuși. Orice societate are nevoie de asemenea oameni – de obicei bărbați – care doresc să înlocuiască povara reproducerii cu harul conducerii spirituale. Iar una dintre funcțiile preoției e să le impună disciplina necesară acestei sarcini și să se asigure că, făcând o asemenea alegere, contribuie la stabilitatea socială mai degrabă decât o subminează. Biserica Ortodoxă Rusă abundă în căi de evadare din societate pentru bărbați, pline de onoruri și privilegii care le vor răsplăti loialitatea. Îndepărtați totuși credința, iar aceste privilegii vor înceta să mai fie consolatoare! Și abia acum devine visătorul periculos. Incapabil să-și găsească locul în societate, și în absența viziunii unei alte lumi ce l-ar determina să accepte imperfecțiunile acestei lumi, el își întreține o rană de nevindecă provocată de resentimente. „Dreptul său divin de a guverna greșit“ nu mai e recunoscut de o lume care dă mai mult credit puterii materiale decât celei spirituale. În același timp, el se identifică instinctiv cu cei săraci, oprimați, neadaptați – cu drojdia societății, dovada vie a nedreptății ei. Se întoarce împotriva religiei

cu furia celui dezamăgit în dragoste și refuză să recunoască virtutea oricăui compromis mundan. Așa apare starea specială de spirit a nihilistului – o atitudine descrisă strălucit de Turgheniev și Conrad, și exemplificată în aproape toate personajele care au instigat la lovitura de stat bolșevică.

Nihilismul nu aparține doar tradiției ortodoxe ruse, nici n-a apărut pentru prima dată în secolul al XIX-lea în Rusia. Pionierii săi au fost iacobinii, iar în persoana lui Saint-Just este concentrat tot veninul absurd al revoluționarului modern.⁴¹ Cu toate acestea, tradiția ortodoxă a deschis calea intelighenției, plasând semne de „ieșire” la periferia societății obișnuite și atrăgându-i pe visători, pe neconsolați și pe nemulțumiți să adopte aceste „ieșiri” pentru a accede la un statut social mai înalt. Odată ce credința a dispărut, acest statut mai înalt putea fi atins numai amenințând bazele societății și confiscând puterea temporală de la cei care se presupunea că ar fi uzurpat-o.

Rușii se tot plâng de natura imitativă a culturii lor, de incapacitatea de a avea idei proprii și de adeziunea lor slugarnică la módele occidentale, care ajung la Moscova numai după ce absurditatea lor deja a fost resimțită în Apus. De fapt, curentul de influență s-a deplasat în ultima sută de ani în direcția contrară. Intellectul francez din timpul nostru nu e un descendent direct al revoluționarilor de la 1789, oricât de apropiat de ei ar părea ca mentalitate. El e un produs al Partidului Comunist Francez, care este importat din Rusia. Intellectul german își trăiește viața ca reacție la Partidul Nazist, el însuși o consecință pervertită a Revoluției Ruse. În ciuda mediocrității sale intelectuale, Lenin a avut o influență mai însemnată asupra ideilor sociale și politice din Europa occidentală decât orice alt gânditor modern, de vreme ce tocmai concepția sa despre partid le-a oferit intelectualilor cea mai clară viziune despre

rolul lor social. Partidul leninist e noul semn de „ieșire“. Toți intelectualii, și numai ei, pot trece prin porțile de aur ale acestei „ieșiri“ în stratosfera socială. Și, făcând asta, sunt eliberați de legăturile și obligațiile pământești, și dobândesc suveranitatea absolută asupra lumii și a bunurilor ei. Își redescoperă rolul preoțesc și, împreună cu el, darul profeției.⁴² Generația '68* pariziană a pretins că l-a așezat pe Gramsci pe tronul lui Lenin. Dar Gramsci i-a atras doar pentru că era o versiune dezinfectată a lui Lenin, el oferind aceeași viziune despre partid privit ca un club exclusiv de intelectuali, o nouă formă de participare la comunitate, în calitate de membru aflat deasupra și dincolo de societatea burgheză și îndrituit s-o judece.

Rolul intelectualilor în lumea postmodernă e ilustrat de cei care s-au acoperit de glorie după 1968 – acel *annus mirabilis* când spiritul revoluționar, mort în Europa de o jumătate de veac, s-a trezit la viață în mijlocul prosperității și al unei vieți de huzur. Și s-au acoperit de glorie figurile care au apreciat corect clipa, care s-au acordat la spiritul timpului (*Zeitgeist*) și care și-au cules răsplata. Unii dintre ei erau supraviețuitori ai perioadei interbelice – Herbert Marcuse și Wilhelm Reich, de pildă. Alții, precum Sartre, au fost influențați de al Doilea Război Mondial. Alții, ca Theodor Roszak în America și Michel Foucault în Franța, s-au născut în vremea *baby-boom*-ului și au crescut în timpul Războiului Rece, dar fără experiența pericolului. Cu toții au împărtășit o patimă dominantă, și anume ura burgheziei

* Este vorba despre evenimentele din mai 1968 din Franța, mai precis despre proteste studentești și o grevă generală, despre căderea guvernării De Gaulle, care au dus la renașterea politică și ideologică a stângii, la o nouă moralitate, așa-zis liberală, axată pe egalitate, libertate sexuală și, în general, pe drepturi mai curând decât pe obligații ale omului.

și a compromisului politic prin care burghezia se află neconținut, pare-se, la putere.

Acești guru ai generației '68 prezintă un mare interes intelectual și spiritual.⁴³ Dar nici unul nu e mai interesant decât Michel Foucault, care a redefinit prioritățile intelectualului și a adus la zi critica marxistă a ordinii „burgheze“, pentru a o pune în slujba copiilor burgheziei în timp ce aceștia își înălțau baricadele de jucărie. Filozofia lui Foucault e concepută ca un asalt asupra „puterii“ și ca o dovadă că puterea e monopolizată de burghezie. Orice „discurs“ social este, pentru Foucault, vocea puterii. Discursul opo-
nentului puterii, al celui care a tras cu coada ochiului la căile secrete ale libertății, este, de aceea, unul redus la tăcere sau încarcerat: e limba nevorbită și de nevorbit a celor înțemnițați în închisori sau în clinici. Dominația burgheză e înscrisă în țesutul societății, ca un cod genetic, iar acest fapt justifică orice fel de rebeliune, atribuindu-i totodată un rol unic intelectualului, și anume de analist al puterii și preot al eliberării.

Dacă esența realității burgheze este puterea și dacă instituțiile, legile și culturile au crescut toate dintr-un program ascuns de dominare, atunci e imposibil să accepți concepțiile dominante despre legitimitate. Însăși pretenția de legitimitate – fie ea politică, morală ori estetică – devine obiectul unei suspiciuni corozive. A avea o asemenea pretenție înseamnă să ajungi acuzat că ascunzi ceva: e o pretenție afirmată în numele puterii, prin intermediul unui concept pe care însăși puterea ni l-a impus cu forța. Astfel apare „etica suspiciunii“ – datoria de a pune sub semnul întrebării toate instituțiile și tradițiile care reclamă autoritatea asupra individului și de a repudia întreaga cultură (în ambele sale accepțiuni) care le-a înființat.

E imposibil să înfrunți adânc înrădăcinatul sentiment antiburghez – el însuși produsul culturii înalt burgheze (*haut-bourgeoise*) de la Paris – fără a pune fără ocol întrebarea fundamentală, dar nerostită: care sunt posibilitățile civilizației noastre în era modernă? Ce este atât de în neregulă cu compromisul burghez (și e un compromis, fără doar și poate) și ce putem pune în locul lui? Pe scurt, de ce toată această ură?

Întoarceți-vă pentru o clipă la argumentul capitolelor anterioare. Susțineam că viața etică e menținută în ființă de o cultură comună, care sprijină totodată coeziunea tribului. Atașamentele locale hrănesc și sunt hrănite de către această cultură, instrument de coeziune socială și pe timp de pace, și pe timp de război. Spre deosebire de cultura modernă a tinerilor, o cultură comună sanctifică stadiul de adult, către care oferă rituri de trecere. Ea promite, așadar, acordarea calității de membru al comunității, ca un statut social distinct la care au acces toți tinerii, pentru că, de fapt, societatea are nevoie de viața etică, dacă se dorește ca o generație să aibă grijă de următoarea.

Deși o cultură, înțeleasă astfel, e vigilentă față de activitățile și loialitățile vecinilor, ea nu trebuie să fie xenofobă sau barbară în relațiile sale cu lumea din afară. Într-adevăr, propria noastră cultură comună, care s-a dezvoltat în cadrul ordinii cosmopolite a Imperiului Roman, sub conducerea inspirată a Sfântului Pavel – evreu la origini, dar și cetățean roman –, e orientată în chip explicit în afară, e o cultură a negustorilor, a aventurierilor, a prăvăliașilor și meseriașilor, a navigatorilor și constructorilor de orașe, pentru care norma e viața printre străini. Sfântul Pavel definește ideea creștină a participării la comunitate împrumutând conceptul personalității corporatiste din dreptul roman: suntem „mădularele lui Hristos“. Biserica e mireasa

lui Cristos și s-a autodefinit de la început drept *katholike* – universală. Pe scurt, creștinismul oferă o participare la îndemâna tuturor, una care promite o viață nouă și care nu e încătușată de legea strămoșilor. În această privință, procedează, bineînțeles, la fel ca alte culte ale negustorilor și navigatorilor din vechime, cu multe dintre ele (în special cu mithraismul) creștinismul aflându-se în conflict în primii săi ani.

În ciuda pretențiilor sale la universalitate, religia creștină distinge între membri și cei din afară, și definește riturile de trecere ce asigură reproducerea socială. Dar ea diferă de majoritatea religiilor într-o privință importantă și decisivă istoric. Religia creștină permite și încurajează, organizarea legală care este pur seculară și care nu are nici o pretenție de autoritate divină. Oricare-ar fi cauza istorică a acestui fapt – indiferent dacă e reprezentată de interpretările parabolei lui Cristos despre plata dării* sau de interpretările folosirii șirete a dreptului roman de către Sfântul Pavel ca să ceară protecție pentru noua sa religie –, respectarea legii laice a făcut creștinismul mult mai ospitalier decât alte religii față de guvernarea seculară. Viziunea Iluminismului asupra politicii e deja implicită în credința pe care Iluminismul a pus-o sub semnul întrebării.

Descrierea dată de Kant Iluminismului ca sfârșit al minoratului omului e adevărată, nu pentru că omul a crescut, ci pentru că, odată cu Iluminismul, distincția dintre starea de adolescent și cea de adult a început să se șteargă. Timp de două sute de ani, în toiul unei schimbări sociale și economice fără precedent, oamenii au încercat să-și păstreze ideea despre căsătorie, despre riturile de trecere care le imprimă tinerilor cunoașterea propriilor imperfecțiuni și

* E vorba despre Matei 17, 24–27 .

disciplina sexuală și socială ce-ar garanta ordinea morală și politică în fața scepticismului tot mai intens și a transgresiunii romantice. La acele secole de nobilă rezistență ne referim, sau ar trebui să ne referim, când vorbim despre societatea „burgheză”. Mulțumită burgheziei, spectacolul a continuat. Căsătoria, familia și cultura înaltă au conservat viața etică, în mijlocul emancipării politice care – promițând imposibilul – amenința formele normale ale ordinii sociale.

Societatea burgheză conține trăsături ce trezesc ori ar trebui să trezească invidia lumii întregi: domnia legii, care supraveghează acțiunile statului; drepturi și libertăți apărute de stat împotriva tuturor, inclusiv a statului; dreptul la proprietate privată, permițându-mi nu doar să închid ușa unui dușman, ci și s-o deschid unui prieten; căsătoria monogamă și familia deținătoare de proprietate, prin care capitalul material și cultural al unei generații poate fi trecut fără probleme celei următoare; un sistem de educație universală, modelat de viziunea estetică și științifică a Iluminismului; și – ultima dar nu cea mai puțin însemnată trăsătură – prosperitatea și securitatea furnizate de știință și de piață, cele două produse derivate inevitabile ale libertății individuale.

Câteva dintre aceste lucruri au fost produse de Iluminism, câteva l-au produs pe el. Fără a îndrăzni să schițăm o imagine de ansamblu asupra istoriei europene, putem cădea de acord că aceste trăsături sociale sunt ceea ce înțelegem sau ar trebui să înțelegem prin civilizația burgheză. Ele sunt de asemenea ceea ce generația '68 găsea cel mai demn de urât. Deoarece bunurile pe care le-am menționat pot fi obținute doar cu un preț – prețul izolării, al îndoielii și al alienării. E un preț ce merită plătit și pe care oricine a studiat alternativa la cultura burgheză ar considera că merită să-l plătească. Numai că cei ce propun alternative nu o studiază niciodată. Ei sunt conduși de ura prezentului către

o credință oarbă în beneficiile ce vor decurge din distrugerea lui.

Societatea burgheză nu e rezultatul unui proiect, cu atât mai puțin produsul unei clase „dominante“ sau instrumentul unei clase opresive. A apărut prin acțiunea unei „mâini invizibile“ ca un dar al libertății umane: o libertate exercitată simultan în sferele economică, socială și religioasă. Această libertate a implicat emanciparea de cultura tradițională și de religia creștină ce-și afirmase controlul asupra vieții private. Dar a generat cultura înaltă, cel mai de încredere remediu pentru izolarea rezultată din acea emancipare. Civilizația burgheză ne eliberează de legăturile culturii comune și ne oferă, drept premiu de consolare, arta.

De aceea este atât de important pentru civilizația occidentală ca vechile experiențe ale sfințeniei și mântuirii să fie păstrate vii. Pentru că ele au fost prețul plătit pentru libertățile noastre burgheze – modul de a asigura continuitatea socială, nepermițând punerea pe piață a celor mai importante lucruri, cele cu o valoare îndelungată. Libertatea preamărită de Foucault e o libertate ireală, o fantezie aflată în conflict cu alegerea morală serioasă. De aici decurge nevoia sa de a desacraliza cultura burgheză și de a respinge ca pe o iluzie libertatea reală, dar temperată, câștigată de societatea burgheză. Libertatea burgheză e rezultatul unui compromis istoric. În locul acestui compromis, Foucault invocă o „eliberare“ ce va fi absolută, întrucât Celălalt nu va mai juca nici un rol în oferirea și garantarea sa.

Foucault îi spunea unuia dintre tāmâietorii săi: „Cred că orice poate fi dedus din fenomenul general al dominării de către clasa burgheză.“⁴⁴ Ar fi mai adevărat să spunem că el credea că teza generală a dominării de către clasa burgheză putea fi dedusă din orice. Deoarece hotărând, în temeiul autorității Manifestului Comunist, că din vara

lui 1789 clasa burgheză a fost dominantă, Foucault a conchis că toată puterea întrupată apoi în ordinea socială a fost exercitată de acea clasă, și anume în interesul ei. Așadar, nu există nimic sfânt sau inviolabil în ordinea existentă, nimic care să justifice venerarea noastră sau care să rămână de atins pentru omniprezentul negustor.

Merită să ne referim la definiția dată de Eliot ereziei, în *After Strange Gods (După zeii străini)*. Pentru Eliot, ereticul e cel ce se înstăpânește asupra adevărului și-l transformă într-un adevăr suprem: cel ce insistă atât de mult pe adevăr, încât îl transformă în falsitate. Acesta e procesul pe care-l vedem la Foucault, pentru care dominația a devenit o realitate atât de vie, încât a eclipsat orice alt aspect al lumii umane. I-a devenit cu neputință să accepte că puterea e uneori decentă și benignă, precum puterea unui părinte iubitor, conferită de obiectul dragostei. Supus condamnării stigmatizatoare a lui Foucault, universul social a fost curățat de tot ceea ce îi restituie banalitatea. Într-adevăr, ereticul e cel pentru care banalitatea e o nelegiuire.

„Erezia dominării“, cum ar putea fi numită, a intrat în conștiința colectivă a intelighenției franceze și a condiționat tot ce s-a scris după evenimentele din 1968. Relațiile de putere, s-a postulat, sunt totodată relații de oprimare și ar trebui, în consecință, răsturnate în numele libertății. Vechea chemare revoluționară a răsunat din nou, cu un glas mai puternic, îndreptată împotriva întregii ordini sociale. Puterea legii, a tatălui, a profesorului: toate au fost interpretate ca parte a puterii „capilare“ ce curge prin venele societății. Deoarece însăși categoria legitimității aparține „ideologiei burgheze“, distincția dintre puterea legitimă și cea ilegală se evaporă. În fața puterii, se pare că nu există altă cale decât nesupunerea. Intelectualii generației '68 au căutat cu înfrigurare în universul social însemnele puterii, pentru

a-și manifesta revolta împotriva sa. Orice adunare, orice instituție, orice crâmpel al vechii civilizații purta, în ochii lor, emblema ostilității. Era emblema unei puteri desprinse din acea supremă înțelegere în stare să pună diagnostice, al cărei depozitar erau doar ei – al unei puteri care, întrucât nu era conștientă de ea ca atare, implica înrobirea celor care se supuneau ordinelor sale. Sarcina intelectualului era să demaște această putere, să deschidă ochii victimelor și, astfel, eliminând falsa conștiință ce ne face să ne acceptăm înrobirea, să deschidă calea către eliberare.

„Demascarea“ puterii prin analiză critică era strâns legată de *concepția* specială asupra puterii. Forma „capilară“ de putere prezentată de Foucault se mișcă în modalități misterioase, iar în paginile mai lirice ale lui Foucault aproape se liberează de urmărirea vreunui țel. Însă elegia nietzscheană închinată puterii nu i-a atras pe principalii discipoli ai lui Foucault, care au considerat polisul închis în strânsoarea unei puteri pur instrumentale: dominarea unui lucru *asupra* altuia, puterea de a-ți atinge scopurile prin utilizarea energiei altuia. O asemenea putere este asociată cu vigoarea, strategia, șiretenia și calculul. Principala sa instanță e puterea stăpânului de a-și supune sluga – iar în fundalul său intelectual se desfășoară minunata parabolă filozofică a lui Hegel, care prezintă puterea instrumentală drept un moment necesar (deși depășit, ca suprimat și conservat, în timp) în orice raport uman⁴⁵.

Generația '68 a crezut că orice putere este de acest tip. Ceea ce nu e adevărat. Există puteri ce nu pot fi folosite pentru a ne urmări țelurile, ci care, dimpotrivă, ne oferă țelurile și le limitează: astfel sunt puterile cuprinse într-o cultură adevărată – puterile mântuitoare ale iubirii și judecății. A fi supus acestor puteri nu înseamnă să devii rob, ci, dimpotrivă, să împlinești o parte de libertate umană.

Înseamnă să te ridici deasupra tărâmului mijloacelor, în împărăția scopurilor – în lumea ideală actualizată de aspirația noastră. Poate că cea mai interesantă dintre sarcinile asumate de generația '68 a fost încercarea de a demonstra că și aceste puteri țin de strategia dominării. Dacă singurul scop e puterea, atunci scopurile devin mijloace: kantianul „scop în sine“ nu e decât un mijloc mai subtil de dominare. Prin urmare, e inevitabil ca atacul împotriva societății burghezie să ajungă atac împotriva valorii estetice și a culturii înalte, care, dând formă estetică angoaselor noastre, ne și reconciliază cu ele.⁴⁶

Ați putea pune problema și altfel, în termeni amintind de distincția originară a lui Herder între cultură și civilizație. Civilizația burgheză s-a golit treptat de cultura sa iudeo-creștină. În inima instituțiilor ei, acolo unde ar trebui să se afle vechea comunitate a credinței, se află de aceea un gol. Preotul necredincios nu-l poate tolera și se revoltă în cele din urmă împotriva culturii înalte care servește deghizării acestui gol.

Astfel apare ceea ce am putea numi „cultura repudierii“ – examinarea sistematică a culturii înalte proprii societății burgheze, cu scopul de a-i dezvălui și respinge presuposițiile. Această anti-cultură s-a dezvoltat chiar în instituțiile create de cultura înaltă tradițională și e o ultimă încercare disperată de păstra acea cultură înaltă, la fel cum adolescenții rebeli se agață de părinții lor, acționând întotdeauna cu scopul de a-i răni. Cultura repudierii implică o rutinizare a satanismului lui Baudelaire: nu ca să reînvie experiența celor sfinte, ci ca să prezinte experiența în cauză drept o impostură. Așadar, țintele anti-culturii sunt cele sfinte, lucrurile marcate de rituri de trecere, care ne provoacă să intrăm în lumea adultă și să ne asumăm sarcinile proprii ei.

Cultura repudierii e privită uneori (de obicei disprețuitor) drept „corectitudine politică” – presupuziția fiind că acei guru universitari sunt implicați într-un fel de exercițiu de spălare a creierului, pentru a se asigura ca nu cumva în mediul studentesc să fie predate sau primite alte vederi politice în afara celor de tip liberal-egalitarist. Dar, deși presupuziția este interesantă, mă îndoiesc că are vreo legătură reală cu fenomenul cultural. Feministele, activiștii gay, noii istoriciști, cripto-marxiștii, adepții lui Foucault și deconstrucțiști care prosperă în departamentele de umanioare nu sunt prea interesați, de regulă, de vederile politice ale studenților lor. Nici nu sunt uniți în opinii și nici nu sunt cine știe ce atașați de viziunea liberal-egalitaristă asupra lumii. Ei sunt uniți nu de credințele lor politice, ci de un proiect comun, iar acest proiect trebuie înțeles în termeni spirituali.

Blasfematorul nu e cel care nu crede în Dumnezeu, ci acela care e furios pe sine întrucât crede prea mult – cel ce încearcă să se elibereze de divinitate și urlă sau mârâie rânjindu-și colții când se simte neajutorat. Zeul care este o prezență reală în altarul creștin e totodată o prezență imaginară* în cultura creștină. Mulți oameni care nu se împărtășesc efectiv, se împărtășesc în imaginație. Aproape orice persoană inteligentă intrată în aria de cuprindere a artei apusene are această soartă. Cei a căror sarcină este să predea moștenirea estetică a credinței creștine se vor simți inevitabil atrași nu atât de realizările sale artistice, cât mai curând de cultura comună ce vorbește prin ele și care nu

* Termenul „imaginar” e folosit în temeiul distincției făcute în capitolul 6 între imaginație și fantezie, așadar „prezență imaginară” nu înseamnă prezență închipuită, ci prezență în puterea imaginativă a omului.

mai e a noastră. A te ataşa de astfel de lucruri e dureros, de vreme ce lumea nu le mai susţine. Şi, bineînţeles, oamenii sunt îndreptăţiţi să perceapă un conflict între viziunea asupra vieţii umane conţinută în cultura noastră înaltă şi filozofiile liberaţioniste* ale timpurilor postmoderne. Oricât de departe a rătăcit imaginaţia lui Shakespeare şi oricât de puţin a sprijinit ea explicit religia creştină, lumea sa este una unde vechea cultură comună determină cursul vieţii umane. E o lume a clasei şi rangului, a respectului şi nobleţii, a sacerdotului şi regalităţii; o lume în care femeile sunt preţuite pentru fidelitatea lor, iar bărbaţii pentru puterea şi curajul lor. Shakespeare nu formulează explicit aceste idei morale. Ele alcătuiesc fundalul dramelor sale, care oferă o prelucrare poetică a sensului lor real. E inevitabil ca cineva al cărui scop în viaţă e „să se elibereze de structuri“ să ajungă într-un conflict profund cu aceste sublime opere de artă. Însăşi puterea lor estetică emană o forţă persuasivă, iar în faţa acestei imagini subjugatoare a culturii comune pierdute disidentul sensibil trebuie să se folosească de toate armele pe care le are la dispoziţie ca să alunge şi să neutralizeze vraja ei. „Lecturile“ feministe, deconstructiviste şi marxiste ale textelor tradiţionale sunt de aceea un tribut plătit puterii lor.

Mai mult, întrucât nimeni nu ştie ce înseamnă eliberarea sau dacă viaţa dusă potrivit noilor priorităţi sociale ar putea fi vreodată rutina zilnică a oamenilor obişnuiţi, asaltul asupra vechilor valori e singura dovadă pe care-o avem că cele noi sunt viabile. Cultura înaltă care adăposteşte vechea normalitate este de o valoare inestimabilă, deoarece mijloacele sale de apărare sunt pe deplin cuprinse în ea. Dezvrăjind

* E vorba despre filozofiile fascinate de eliberarea de structuri, aşă cum se va vedea mai jos.

lumea sa vrăjită, obții o victorie ce nu va fi niciodată câștigată în spațiul public al vieții cotidiene, unde o infinitate de forțe conspiră pentru a menține statu quo-ul.

Iar aici observăm o legătură între cultura repudierii și cultura cercetată în ultimele două capitole – cultura popului și kitschului. Amândouă sunt încercări de a trăi fără rituri de trecere. Intelectualul foucauldian nu urăște nimic mai mult decât familia burgheză – instituția reproducerii sociale implicând o renunțare de bunăvoie în fața loialităților ce te leagă pe viață și te leagă cel mai mult atunci când încerci să scapi de ele. Numai riturile de trecere sacre pot sprijini astfel de instituții, iar vechea cultură comună, întemeind și hrănind aceste rituri, a așezat puterea socială deasupra îndărătniciei individuale. Cultura repudierii implică o încercare sistematică și aproape paranoidă de a examina imaginile fermecătoare ale acelei vieți de demult și de a le arunca apoi, pe rând, la groapă. Ceea ce rămâne și ceea ce-i este oferit studentului este exact ceea ce el ar fi găsit oricum – o lume lipsită de momentele sacre și sacrificiale, unde nu se mai face efortul reproducerii sociale.

Lucrarea diavolului

Bineînțeles că nu credeți o iotă din toate astea. De aceea, vă propun să analizăm cu atenție un exemplu interesant: deconstructivismul, filozofia – dacă filozofie este – asociată cu Jacques Derrida, ultimul membru al generației '68 care și-a prezentat repertoriul de scamator în universitățile anglo-americe. În America, deconstructivismul a fost strâns asociat cu cultura repudierii, cu feminismul și cu o încercare concertată de a politiza programul de învățământ – de regulă în temeiul credinței că programul de învățământ e *deja* politizat, dar într-o direcție greșită. Prin urmare, înfruntându-l pe deconstructivist nu te afli angajat într-o dezbatere neutră. Într-adevăr, potrivit lui, credința în debateri neutre nu e o credință neutră, ci expresia unei imagini conservatoare despre lume, tocmai aceea imagine despre lume care are cea mai mare nevoie de deconstrucție.

Nu există atac întemeiat rațional care să nu presupună implicit ceea ce deconstrucția „pune sub semnul îndoielii” – și anume posibilitatea unui atac întemeiat rațional. Când discut în contradictoriu cu cineva, presupun că vorbele mele înseamnă ceva și că înțelesul lor îi este accesibil. Presupun că eu pot face referire la obiecte ale cunoașterii comune, că el poate înțelege la ce mă refer și că astfel mă poate situa în lumea unde sălășluiește și el. Presupun posibilitatea de a vorbi întemeiat pe adevăr, de a aduce argumente

trecând de la un adevăr la altul, astfel încât să ajungem împreună la o concluzie comună. Dar dacă aceste presupozii sunt de nesusținut, atunci argumentarea este inutilă. Mai mult, printr-o inversiune curioasă, tocmai înclinația mea de a argumenta pune în pericol argumentul. Ceea ce trebuie presupus în orice argument nu poate fi justificat prin argumente. Subliniind asta, deconstructivistul îmi subminează discursul, mă lasă fără replică, conștient numai de râsul său cavernos când se retrage victorios în neant.

Voi așeza, așadar, deconstructivismul în contextul său cultural și politic și voi încerca să-i înțeleg intențiile din subtext. Interesul meu nu este nici filozofic, nici antropologic, ci teologic, întrucât ambițiile deconstrucției nu pot fi, cred, pătrunse nicicum altfel până la capăt.

Scriitura deconstructivistă se abține să afirme ceva direct sau asertoric. Ea se retrage rapid din orice propunere pe care o avansează și se înfășoară în întrebări – întrebări atât de factice și de autoreferențiale, încât îl lipsesc de orice punct de sprijin pe eventualul outsider sceptic. Așa arată răspunsul lui Derrida la întrebarea dacă scrierile sale trebuie judecate ca literatură ori ca filozofie:

Voi spune că textele nu aparțin nici registrului „filozofic“, nici registrului „literar“. Din această cauză, ele comunică, cel puțin așa sper, cu alte texte care, operând o anumită ruptură, pot fi numite „filozofice“ ori „literare“ doar potrivit unui fel de *paleonomie*: întrebarea paleonomiei: care este necesitatea strategică (și de ce mai numim *strategică* o operație care, în ultimă analiză, refuză să fie guvernată de un orizont teleo-eschatologic? Până la ce punct este acest refuz posibil și cum își *negociază* efectele? De ce trebuie să negocieze aceste efecte, inclusiv efectul acestui *de ce* însuși? De ce se referă *strategie* mai curând la *jocul* stragemelor decât la organizarea ierarhică a mijloacelor și scopurilor? Etc. Aceste întrebări nu vor fi prea rapid depășite), care

este, aşadar, necesitatea „strategică“ ce pretinde păstrarea ocazională a unui *nume vechi* pentru a lansa un concept nou?⁴⁷

Nu am obţinut un răspuns, ci o serie de „meta-întrebări“ fabricate, care se învârt în jurul întrebării iniţiale până când înţelesul ei se evaporă. Dacă ar fi să descriu ce se petrece efectiv în asemenea pasaje, aş spune că principala lor mişcare este una de „luare înapoi“: fiecare pasaj anulează în a doua sa jumătate ce e promis în prima. Orice e introdus în text e introdus mai degrabă prin asociere decât prin afirmaţie, astfel încât nu este exprimat nici un angajament. Iar din clipa când o idee a fost introdusă, ea se preschimbă pe loc în negaţia ei, aşa că scurta promisiune a unei afirmaţii rămâne neîmplinită.

Unii resping rezultatul socotindu-l o păşărească pretenţioasă, care se abţine să spună ceva în primul rând pentru că autorul nu are nimic de spus. Alţii sunt fermecaţi de el, cuprinşi de veneraţie în faţa vacuităţii sale maiestruoase şi convinşi că el conţine (sau măcar ascunde) misterul cuvântului scris. În chip destul de straniu, cititori din această a doua categorie sunt adesea de acord cu cei din prima categorie că autorul se abţine să spună ceva şi că într-adevăr nu are nimic de spus. Dar ei văd în asta o mare realizare – o eliberare a limbajului din cătuşele unui înţeles dictat, arătând că înţelesul, în configurarea sa tradiţională, este imposibil într-un sens profund.

Nici una din aceste atitudini nu e tocmai îndreptăţită. E incorect să respingi acest delir infestat de jargon ca lipsit de înţeles, după cum e incorect să-l primeşti ca pe dovada că nimic nu poate fi spus cu sens. Pentru că el spune ceva – şi anume Nimic. E exerciţiul de a nu da Nimic de înţeles, de a prezenta Nimicul ca pe un lucru ce poate şi trebuie să fie dat de înţeles, ba chiar ca pe adevăratul înţeles al fiecărui text.

De aceea, criticul deconstructivist nu se va angaja într-o discuție filozofică. Deconstrucția, ne spune Derrida, „determină – dintr-un anumit punct exterior ce nu poate fi calificat ori numit de filozofie – ceea ce istoria [filozofiei] a reușit să disimuleze sau să interzică”⁴⁸. Cu alte cuvinte, ea ajunge în *dosul* filozofiei, lăsată fără replică în fața a ceea ce și-ar fi dorit să ascundă. Victoria asupra filozofiei este câștigată atunci când arătăm că argumentul filozofic este, în cele din urmă, dependent de metaforă și că „metafora [...] poartă întotdeauna în sine propria-i moarte. Iar această moarte”, adaugă Derrida, „este deopotrivă moartea filozofiei”⁴⁹ – adică filozofia nu are autoritate decât atunci când se întemeiază pe un adevăr literal. Derrida vizează o „răsturnare” radicală a „tradiției noastre occidentale” și a credinței în rațiunea care a călăuzit-o. În același sens, propune „un nou fel de a scrie, care să provoace concomitent răsturnarea ierahiei rostire/scriere și a întregului sistem legat de ea”⁵⁰ – sistemul în chestiune fiind tradiția intelectuală al cărei produs final e Derrida, cel prin care își atinge limita.

Cu alte cuvinte, nu există vreun punct de vedere privilegiat de unde să poată fi judecată deconstrucția. Dacă *ar exista* un asemenea punct, acesta ar fi filozofia; însă filozofia a fost deconstruită. Prin urmare, deconstrucția se autojustifică și furnizează culturii repudierii acreditarea spirituală de care are nevoie, dovada că „nu e din această lume”, dar vine să judece lumea. Firește, intenția subversivă nu interzice nicidecum deconstrucției să devină o ortodoxie, stâlpul unui nou establishment și semnul conformismului pe care trebuie să-l poarte acum aparatcicul literar. Dar în această privință nu e deloc diferită de alte doctrine subversive: marxismul, de pildă, leninismul și maoismul. La

fel cum pop-ul devine rapid cultura oficială a statului postmodern, tot așa devine cultura repudierii cultura oficială a universității postmoderne.

Legată strâns de această atitudine este credința că lumea oamenilor e un construct omenesc. Nu poți cunoaște realitatea decât prin semne, iar semnele sunt inventate de noi. Faptul că avem uneori impresia că ne comparăm gândirea cu lumea, că ne măsurăm enunțurile cu standardul unei realități absolute, nu e decât o iluzie consolatoare, generată de poziționarea, în care ne complacem, *în interiorul* limbajului și de incapacitatea noastră de a transcende limbajul astfel încât să-i pătrundem și să-i stăpânim limitele. Gândirea poate fi comparată doar cu gândirea, iar categoria realității nu e decât unul dintre numeroasele produse ale intelectului, o formă prin care este privit fluxul continuu al experienței. Când părem că trecem de la gândire la lume, trecem de fapt de la o formă la alta.

Dacă lumea oamenilor e un construct, iar categoriile prin care înțelegem realitatea sunt *tot ce este*, fiind în același timp creațiile noastre, atunci avem posibilitatea să nimicim și să re-creăm lumea: iar prin asta ne vom re-crea pe noi. Constructul existent păstrează cu sfințenie și legitimează sistemul de putere dominant. A-l deconstrui este o lucrare de eliberare, o justificare a intelectualului împotriva dușmanului burghez și o „împuternicire“ a celui oprimat. Ar trebui să ne debarasăm de conceptele dominante – inclusiv de conceptul de obiectivitate – și să-l arătăm cu degetul pe opresorul ale cărui măști sunt aceste concepte.

Nu spun că argumentul are vreo forță. De fapt, este un argument care se autosubminează, precum paradoxul mincinosului. Să presupunem că argumentul este corect. Urmează că există o distincție între bine și rău, valid și nevalid, acceptabil și eronat. Caz în care argumentul (care ne spune

că toate distincțiile de acest gen sunt în cele din urmă lipsite de sens) este greșit. Cu toate acestea, cei care-și anină steagul de acest catarg vor fi rareori deranjați de viermele logicii, chiar dacă le-a ros catargul. Paradoxul este o altă forță subversivă; iar dacă și propria mea poziție e distrusă de el, asta-mi permite cu atât mai mult să mă bucur de el, cantonat în credința că nici un argument nu poate fi adus împotriva mea, din moment ce nici un argument nu poate fi, de fapt, adus.

Chiar dacă stilul lui Derrida și al discipolilor săi încă mai limbuți constă în a se retrage deliberat din doctrină, făcând afirmații, în caz că o fac, doar pentru a le nega imediat – astfel încât cititorul trebuie ori să refuze să intre în labirint, ori să rămână cu desăvârșire captiv în el –, există totuși idei de care ești invitat să ții seama și să ți le însușești.

Prima dintre ele este teza naturii „logocentrice“ (sau „fonocentrice“) a culturii occidentale. Cultura noastră, se argumentează, a privilegiat rostirea în detrimentul scrisului, privind cuvântul rostit drept depozitarul unui adevăr și al unei realități iremediabil diseminate când cuvântul ajunge scris. Rostirea oferă standardul la care trebuie să se întoarcă scrisul pentru a-și căpăta acreditarea. Și asta deoarece eul este prezent în cuvântul rostit, în timp ce, așa cum știe orice critic literar, dispare din cuvântul scris. Apare astfel o suspiciune profundă față de cuvântul scris, ce abolește „prezența eului“, pe care o întâlnim (sau ne-o imaginăm) în cuvântul rostit, și o înlocuiește cu o absență.

Din când în când, e adevărat, cultura noastră a fost bănuitoare față de cuvântul scris și există situații când a acordat rostirii privilegii pe care nu le-a acordat și scrisului, ceea ce e perfect rațional. Dar civilizația occidentală e întemeiată pe mărturii scrise, iar religiile de la baza

ei – iudaismul și creștinismul – sunt, ca și vărul lor apropiat, islamismul, religii ale cărții, în care latina, greaca și ebraica veche au dobândit statutul sacru de glas al lui Dumnezeu, tocmai în măsura în care au fost scrise: fapt care le-a permis să-și păstreze importanța mult după ce au încetat să fie vorbite. Ceremoniile noastre religioase înseamnă și *lecturi* din cărțile sfinte, iar preoții noștri au fost și scribi. Modul nostru de a vedea lumea se trage dintr-o cultură comună *întemeiată* pe un text sacru. Cea-laltă piatră unghiulară a civilizației noastre – legea laică – a făcut din scris o condiție necesară pentru toate tranzacțiile importante, tocmai pentru că scrisul e un semn permanent al intențiilor omenești. Iar dacă rostul faptului de a nota ceva este adesea de a garanta actul *vorbit*, acest rost stă în chiar natura lucrurilor. Ar trebui făcută o paralelă cu muzica – cea mai mare realizare a culturii noastre înalte, una care n-ar fi fost cu puțință fără descoperirea compozitorilor că muzica poate fi *notată*, o simfonie alcătuită din sunete putând fi transcrisă într-o pagină de simboluri.

Teza „logocentrismului” – potrivit căreia civilizația noastră a ridicat cuvântul rostit deasupra tuturor celorlalte semne – este falsă. Dar asta nu-i descurajează nicidecum pe discipolii lui Derrida să o accepte fără a avea îndoieli, ei afirmând-o frecvent cu o convingere dogmatică care închide ușa argumentului.⁵¹ Ceea ce atrage în teza de față nu este adevărul său istoric, ci lumina magică aruncată asupra textului scris, care devine nu atât o negare a „prezenței de sine”, cât mărturia unei absențe: un vâl impenetrabil tras peste sufletul omenesc, prin care realitatea unei alte vieți nu poate fi întâlnită cu adevărat. Conținutul textului este acum obținut doar prin *citirea* lui: autorul dispare, devine absent, iar absența lui e, așa-zicând, citită în text, care

nu-i revelează sufletul mai mult decât resturile unghiilor sale tăiate. Rezultatul este o idolatrizare a „textului“, care poate fi simțită în folosirea acestui neobișnuit cuvânt „reificator“ pentru a descrie fiecare operă de artă sau filozofică, fiecare semn „durabil“.

Idolatrizarea în cauză este întărită de teoria așa-numitei *différance** – un cuvânt a cărui inaudibilă ortografiere greșită din original insinuează că identitatea sa de cuvânt scris nu poate fi redată prin rostire. În *Cursul de lingvistică generală*, Ferdinand de Saussure a argumentat că înțelesul unui semn se atașează acestuia doar în contextul altor semne ce l-ar putea înlocui cu sens într-o propoziție. Nu sunetul cuvântului „cald“ îi conferă celui din urmă înțelesul, nici vreo altă caracteristică intrinsecă, ci faptul că intră în joc prin contrast cu „rece“. Înțelesul lui „cald“ stă, cel puțin în parte, în „diferența“ dintre „cald“ și „rece“. (Și de asemenea, probabil, în diferența dintre *cald* și *rece*.) Saussure, presupune Derrida, afirmă că limbajul nu este *decât* un sistem de diferențe, fiecare semn datorându-și înțelesul semnelor pe care le exclude. Limbajul nu conține „termeni pozitivi“, ci e un șir nesfârșit de negații, al cărui înțeles rezidă în ceea ce nu e spus, și nu poate fi spus (deoarece a-l spune înseamnă în esență a diferenția înțelesul în raport cu alt negativ ascuns, deci a-l tot amâna**). Nici un semn nu semnifică de unul singur, iar sensul se bazează pe „celălalt“

* În franceză, forma corectă este *différence* [diferență] și se pronunță la fel ca forma lui Derrida: *différance*, aleasă din motive care se vor vedea mai jos.

** Scruton se referă aici la jocul de cuvinte, ce stă, în acest context, la baza teoriei lui Derrida, între *différer* (a diferi, a fi diferit) și verbul cu aceeași formă *différer* (a amâna), ambele contopite în *différance*, care devine astfel, pentru Scruton, „diferență și amânare“.

semn, semnul care-l completează opunându-i-se, dar care nu poate fi în cele din urmă fixat în scris. Altfel spus, sensul nu e niciodată prezent, ci întotdeauna amânat, prin încă o diferențiere, iar procesul amânării prin diferențiere (procesul de *différance*) nu e nicicând epuizat. Sensul e vânat de-a lungul textului de la un semn la altul, dispărând întotdeauna tocmai când pare că e găsit. Iar dacă ne oprim într-un loc anume, particular, spunând că *acum* am pus mâna pe el, că *acum* avem sensul dinaintea ochilor, este decizia noastră, care poate avea o justificare politică, dar care nu este nicicum dictată de text. Astfel, ambiguul substantiv *différance* trebuie luat aici în ambele sale sensuri – ca diferență și ca amânare prin diferențiere: și acest fapt este înscris în acea misterioasă ortografiere greșită.

Efectul unor astfel de idei criptice este să introducă nu o lectură critică a textelor, ci o serie de vrăji prin care înțelesul este mai întâi încarcerat, iar apoi distrus. Scopul este să deconstruiască ceea ce autorul a construit, să citească „textul” împotriva lui însuși, arătând că încercarea de a da ceva de înțeles generează lectura opusă. „Textul” se autosubminează sub ochii noștri, dând de înțeles orice, și prin urmare nimic. Dacă rezultatul este un „joc liber al sensurilor” sau dacă putem spune, alături de unii dintre discipolii lui Derrida, că orice interpretare e greșită, acestea sunt probleme aprins și comic disputate în tabăra deconstrucțiștilor. Dar pentru țelul nostru asemenea dispute pot fi lăsate deoparte. Ceea ce contează este sursa „voinței de a crede” care-i împinge pe oameni să adere frenetic la astfel de doctrine, incapabile să supraviețuiască traducerii din limbajul neobișnuit care le face cunoscute.

Deconstrucția nu este nici o metodă, nici un argument. Ar trebui înțeleasă după modelul incantației magice. Incantațiile nu sunt argumente și evită gândurile duse până la

capăt și propozițiile terminate. Depind de termeni cruciali, ce-și datorează efectul repetiției și apariției lor în lungi liste de silabe criptice. Țelul lor nu este de a descrie o prezență, ci de a convoca o absență: a-l convoca pe zeu pentru ca acesta să se transforme în idol, pentru a se revela aici și acum. Incantațiile își pot face treaba doar când cuvintele și frazele cheie dobândesc o penumbră mistică. Înțelesul acestor simboluri pătrunde adânc într-o altă dimensiune și nu poate fi captat într-o propoziție clară.

De aceea, incantațiile rezistă definirii termenilor din componența lor. Scopul lor nu este să reveleze misterul, ci să-l protejeze – să-l învăluie (cum ar putea spune Derrida) în simbolul sacru, în „semn“. Cuvântul sacru nu este definit, ci inserat într-un balet mistic. Scopul nu este dobândirea unui sens, ci dobândirea asigurării că problema sensului e treptat uitată, iar cuvântul însuși, în toată nimicnicia sa fascinantă, ocupă prim-planul atenției noastre. Iată, de exemplu, explicația lui Derrida cu privire la pretenția că referința la o realitate prezentă este întotdeauna „amânată prin diferențiere“:

Amânat prin diferențiere tocmai în virtutea principiului de *différance* care susține că un element funcționează și semnifică, preia sau transmite un înțeles doar prin referirea, într-o economie de urme, la un alt element, trecut ori viitor. Aspectul economic al acestei *différance*, care pune în joc un anume calcul inconștient într-un câmp de forțe, este inseparabil de aspectul mai strict semiotic al respectivei *différance*. El confirmă că subiectul, și în primul rând subiectul conștient și vorbitor, depinde de sistemul de diferențe și de mișcarea aceleiași *différance*, confirmă că subiectul nici nu este prezent, nici, mai presus de toate, nu își este sieși prezent înainte de *différance*, că subiectul este constituit doar separându-se de sine, devenind spațiu, temporizând, amânând prin diferențiere.⁵²

Pasajul nu adaugă chiar nimic la ceea ce pretinde că explică – și anume, faptul îndoielnic că referința la o realitate prezentă este întotdeauna „amânată prin diferențiere“. Dimpotrivă, pur și simplu repetă ideea, în cercurile din ce în ce mai largi ale unei retorici auto-referențiale și care se amână prin auto-diferențiere, întorcându-se liturgic la cuvintele cruciale: a amâna prin diferențiere, diferență, *différance*. Așteptarea pare a fi aceea că cititorul va fi convins să accepte că acești termeni conțin un sens prea vast pentru a fi transcris cu alte cuvinte: un sens *esențialmente* secret, precum înțelesul unei vrăji. Și alte cuvinte sau fraze-cheie sunt supuse acestui proces: „suplement“, „absență“, „alteritate“, „marcă“ și „întotdeauna deja“ care arată că natura, realitatea și ființa nu pot fi niciodată cuprinse, de vreme ce imposibilitatea cuprinderii lor este „întotdeauna deja“ presupusă în încercarea de-a o face.

Incantația de acest fel ne este familiară din contextul religios și face parte dintr-o relație socială complexă. Pentru a-i înțelege semnificația, trebuie să găsim ceilalți patru termeni ai relației, și anume: idolul în fața căruia este psalmodiată vraja; preotul autorizat s-o repete; divinitatea chemată prin ea și care-și ocupă locul în idol; și congregația ai cărei membri sunt strâns legați între ei prin prezența sacră. Asta învățăm de la antropologi, iar intuițiile lor ne permit, cred, să înțelegem măcar o parte din ce se petrece în lumea stranie a deconstrucției. Pentru că este evident că „textul“ e tratat idolatric de către Derrida: este ridicat din lumea de zi cu zi și investit cu o putere supranaturală, o putere atât de mare încât întreaga realitate este în cele din urmă absorbită în ea. Nu mai este expresia unui suflet omenesc, nici un produs uman, în vreun sens real, ci un vizitator de pe un alt tărâm, înspre care spiritul trebuie conjurat. Criticul deconstructivist, e de asemenea evident,

își asumă o postură de hierofant – este paznicul și oracolul sensului sacru al textului, maestrul de ceremonii necontestat și incontestabil, care face dovada tipului de cunoaștere din interior, a accesului privilegiat la un secret, de care congregația trebuie să se apropie prin el. Și e rezonabil să-i vezi cititorii (cei cărora li se adresează pe ascuns cuvintele sale) ca pe o congregație, unită prin inițiere și prin apartenență mai curând decât prin cercetare rațională. („Comunitatea deconstructivistă“ este exact opusul „comunității științifice“, tocmai în această privință: este o *comunitate*.)

Prin urmare ar trebui să recunoaștem apropierea dintre mediul deconstructivist și experiența religioasă, așa cum am invocat-o în capitolul 2. Termenii cruciali sunt liturgici și își datorează efectul repetiției: a-i repeta înseamnă a face dovada apartenenței la comunitate, iar a-i disprețui sau a-i pune sub semnul întrebării înseamnă a risca afurisirea. Răspunsul normal al apărătorilor deconstrucției dat celor care-o pun sub semnul întrebării nu este să replice prin argumente, ci să elimine atât întrebarea, cât și pe cel ce-o pune.⁵³ Criticul demonstrează prin critica sa că este exclus din obște. Nu e *de-al nostru*. Tocmai disponibilitatea sa de a argumenta dovedește că nu reușește să înțeleagă revelația ce face argumentul futil. Revelația „ne poartă către un plan mai înalt“, unde necredinciosul este deconstruit, iar presupunerile sale amânate prin diferențiere.

Zeul deconstrucției nu este „o prezență reală“, în sens creștin, ci o absență: o negativitate. Revelarea zeului este, ca să spunem așa, o revelare a unui vid transcendental, o lipsă de sens, acolo unde ar fi trebuit să existe sens. Derrida e destul de explicit în această privință (atât cât este el explicit în vreo privință). „Gramatologia“, așa cum își descrie el de la bun început evanghelia, anunță „gândirea-care-

nu-înseamnă-nimic», «gândirea care depășește sensul»⁵⁴, iar el își dezvoltă ideea astfel:

„Gândirea“ (ghilimele: cuvântul „gândire“ și ceea ce este numit „gândire“) nu înseamnă nimic: este vidul substanțiat al unei idealități în cel mai înalt grad secundare, efectul unei *différance* de forțe.⁵⁵

Un „vid substanțiat“ este Prezența Reală a Nimicului: iată conținutul acestei religii stranie.

Dacă recapitulăm punctele evidențiate mai sus, putem discerne o imagine aflată la baza lumii, promovate în forma acestei Prezențe Reale, care este de asemenea o „absență“. Nu afirm că Derrida însuși ar accepta această imagine. Nici n-ar trebui să ne așteptăm la așa ceva, dacă ipoteza mea e corectă. Întemeietorul unei religii nu trebuie niciodată să fie pe de-a-ntregul lucid sau neambiguu; precum Isus ori Mahomed, trebuie să spună foarte multe lucruri aparent contradictorii. Evanghelia trebuie să devină clară numai *retrospectiv*, atunci când e modelată de cerințele unei anumite comunități, al cărei partizanat înflăcărat va fi dovada aprobării de către Dumnezeu. Oricum, mie mi se pare că deconstrucția a devenit clară retrospectiv. Cei care i-au sprijinit pretențiile par de asemenea să facă parte dintr-o congregație particulară, aceea a nemulțumiților de ultimă oră: o comunitate imaginată a celor deposezați. Deconstrucția a fost adoptată ca o armă împotriva structurilor „hegemonice“ și „autoritariste“ ale culturii tradiționale; și a pătruns în cultura repudierii drept ideea ei ultimă și peremptorie. Singurul lucru pe care nu-l poate face deconstructivistul este să accepte „stăpânirile care sunt“*, să susțină civilizația occidentală, să afirme valorile societății

* Termen preluat din Biblie, Romani 13, 1 (traducere de D. Cornilescu).

burgheze sau să manifeste instinctele de conservare obișnuite care pun lumea în mișcare – întru cât sunt opuse acelor poziții „destabilizatoare“ și „tulburătoare“ care-l fac s-o ia razna. Unitatea implicată din jurul acestui program explică încurcătura ce a urmat dezvăluirii faptului că unul dintre „sacerdoții“ de frunte (Paul de Man) a nutrit cândva simpatii naziste. Fără doar și poate, e absurd să sugerezi că o confuzie similară ar fi însoțit descoperirea că el ar fi fost cândva comunist – chiar dacă ar fi luat parte la marile crime comuniste. Dacă așa ar fi stat lucrurile, s-ar fi bucurat de același sprijin plin de compasiune acordat lui Lukács, Merleau-Ponty și Sartre. Pe de altă parte, din perspectiva crezului – perspectiva care examinează *acreditările* – asemănările dintre comunism și nazism sunt mult mai semnificative decât diferențele.

Dacă faptele susțin interpretarea pe care o găsesc irezistibilă, atunci ele oferă o imagine clară a teologiei deconstructiviste. Iată-o:

1. Nu există nici o legitimitate sau autoritate pe lume, ci numai constructe umane, al căror temei e puterea.

2. Nu există nici un adevăr, ci doar „adevăr“ în ghilimele: un concept care este numai bun spre a fi deconstruit. Toate încercările de a cunoaște adevărul presupun pur și simplu că-l cunoaștem: iar dovada că încercarea noastră e futilă este „întotdeauna deja“ acolo.

3. Nu există „creator transcendențial“, nimic care să producă ceea ce percepem („textul“) ca deosebit de cei care-l citesc. Totodată, orice am crea este de asemenea și o de-creare, o desființare, o absență. A-l cunoaște înseamnă a-l deconstrui, a arăta că rezultatul creației este tot deconstrucție. De fapt, lumea unde ne aflăm este o lume „desființată“.

4. În particular, nu există nici un sens. A încerca să dai ceva de înțeles înseamnă s-o apuci pe o traiectorie infinită

care nu se poate nicicând opri în înțeles. Dacă *ar exista* sens, ar exista în text – idolul. Dar nu putem chema în acest idol nimic, afară de Nimicul însuși. Lumea e bântuită de absență, de Neființa lui Sartre și Heidegger: lucrul notoriu care nimicnicește.

5. Astfel este inversată ideea centrală a tradiției noastre religioase: ideea unei rostiri sacre, Cuvântul lui Dumnezeu, păstrat cu sfințenie într-un text. Textul rămâne sacru, dar nu mai este cuvântul (*logos*). Este absența cuvântului, retragerea rostirii primordiale a lui Dumnezeu.

6. Oricum, în timp ce adevăr, legitimitate, autoritate, obiectivitate, sens și realitate alunecă toate în neant, rămâne totuși un lucru: scheletul de care atârnau aceste măști, și anume puterea – puterea posesorului asupra celui depozat, a burghezului asupra proletarului, a bărbatului asupra femeii, a heterosexualului asupra homosexualului. Înfruntarea dintre multiplele lecturi ale textului ia sfârșit la nivelul puterii. Puterea în cauză nu este cea a iubirii, bunătații ori frumuseții, ci puterea instrumentală: puterea de a-ți atinge scopul, oricât de lipsit de valoare ar fi. Într-o asemenea putere nu există virtute, dimpotrivă. Căci puterea instrumentală conține ispita supremă, cea de a transforma puterea în propriul ei scop, astfel încât puterea să fie căutată de dragul puterii, orbește, cu bestialitate și indiferență. Așa arată imaginea societății pe care Foucault ne-o așază dinainte, și pe care cei din generația '68 o găsesc evidentă de la sine.

7. Împotriva puterii „structurilor” – puterea care a construit lumea oamenilor și care se mândrește cu capodoperele culturii europene – mai există o alta care poate fi convocată, puterea deconstrucției. Intelectualul se poate ridica deasupra lumii înțelesurilor obișnuite către perspectiva care-și bate joc de ele. Înfruntă-l și va dispărea din fața ta

într-un nor de cuvinte alunecoase, ca să-ți apară în spate, râzând de lipsa ta de apărare.

Într-un studiu despre romanul *1984* al lui George Orwell – *La Falsification du Bien* („Falsificarea Bine-lui“) –, Alain Besançon susține că societatea totalitară închipuită de Orwell poate fi înțeleasă numai în termeni teologici. Întrucât e o societate întemeiată pe o negație transcendentală, pe un suprem „nu“ spus condiției umane la care nu există și nu poate exista nici un răspuns pur uman. În această societate există doar putere, iar scopul puterii este puterea. În locul unde ar trebui să fie dragostea se află o absență; în locul legii, o altă absență; în locul obligației, prieteniei, responsabilității și dreptului, doar absențe. Adevărul e ce decide puterea, iar realitatea, nimic altceva decât un construct al puterii. Oamenii pot fi „pre-făcuți în fum“ – deoarece existența lor a fost întotdeauna provizorie, o oprire momentană în curgerea lipsei de sens. Limba a fost întoarsă împotriva ei înseși, astfel încât încercarea de a da ceva de înțeles – dorința disperată de a rosti ceva cu sens – va da greș neconținut. „Novlimba“ deconstruiește cuvântul, astfel încât nimic nu mai vorbește (sau scrie) în el cu excepția puterii. Iar a conduce prin intermediul acestei puteri este o iscusință supremă, ironia mefistofelică a lui O'Brien, care subminează în retorica sa tocmai sistemul pe care-l slujește, întărind batjocoritor prin tortură punctul de vedere potrivit căruia tortura, ca orice altceva, este absolut fără sens.

Sunt de acord cu interpretarea pe care Besançon i-o dă lui Orwell, dar așa face un pas mai departe. Societatea din *1984* este alcătuită proiectând în realitate o stare de spirit care există în lumea adevărată și care a locuit creierele intelectualilor occidentali de la Iluminism încoace: religia alienării. Dacă oamenii nu înțeleg ce a descoperit Orwell,

asta nu se întâmplă doar pentru că n-au trăit în societatea comunistă și pentru că n-au capacitatea de a-și imagina un sistem care a fost cât pe ce să colonizeze lumea. Chiar dacă au o idee vagă despre ce s-a întâmplat în acele locuri stăpânite de un neant militarizat, tot nu pricep lecția conținută în cele întâmplate. Deoarece, de regulă, ei nu văd că tocmai *aceasta* este realizarea ispitei intelectuale care nu vede în societate decât putere și care deconstruiește masca umană ce-o acoperă. În 1984 vedem *realizarea* a ceea ce, la Foucault, este o simplă idee: aflăm ce ar *însemna* efectiv ca realitatea socială să fie un construct al puterii, iar adevărul, subordonatul puterii. Ministerul Adevărului al lui Orwell ne oferă cheia nu doar pentru realitatea societăților totalitare, ci și pentru sensul spiritual al doctrinelor și teoriilor care le dau ființă.

Deconstrucția ne așază dinainte un profund mister, de care ne putem apropia doar prin incantarea unor cuvinte inventate printr-o „novlimbă“ deconstruindu-și propriul înțeles în actul rostirii. Când în cele din urmă vălul e ridicat, percepem un peisaj uimitor: o lume de negații, o lume în care, oriîncotro ne-am uita după prezență, găsim absență, o lume nu de oameni, ci de idoli vacanți, o lume oferind numai scheletul puterii acolo unde noi căutăm ordine, prietenie și valoare morală. În această lume nu există creație, deși se găsește în ea multă iscusință – o iscusință pusă în slujba Nimicului. Este o lume a desființării, fără speranță, sau credință, sau iubire, de vreme ce nici un „text“ nu ar putea avea drept înțeles aceste lucruri transcendente. E o lume unde negația a fost dotată cu instrumentele supreme – puterea și intelectul – pentru a transforma absența în prezență atotcuprinzătoare. Pe scurt, este o lume a diavolului.

Concluzii

În marele său rămas-bun de la cultura occidentală – *Doctor Faustus* –, Thomas Mann face portretul unui compozitor, ultimul reprezentant adevărat al artei civilizației noastre, care se luptă cu Satana. Desăvârșirea operei creatoare a lui Adrian Leverkühn va fi o „revocare a *Simfoniei a noua*“ – o negare a acestui mare triumf al sentimentului iluminist, unde ideea frăției universale este invocată nu pentru a respinge vechea cultură creștină, ci pentru a-i salva de la uitare idealul etic. Diavolul e totuși o creatură a vechii religii. Lucrarea sa nu poate fi înțeleasă ori definită decât în termenii culturii comune pe care vrea s-o distrugă. Poți împlini lucrarea Diavolului numai acolo unde supraviețuiește motivul religios. De aceea, cultura înaltă a civilizației noastre este ultima țință care i-a mai rămas. El lucrează pe căi misterioase – și am încercat în ultimul capitol să schițez una dintre ele. Dar lucrarea sa e totodată o dovadă a tezei pe care am susținut-o în această carte, și anume: cultura se întemeiază pe religie, iar adevăratul efort al unei culturi înalte este de a perpetua cultura comună din care a crescut – de a o perpetua nu ca religie, ci ca artă, cu viața etică pecetluită în privirea estetică, și astfel imortalizată.

Cultura înaltă și cea comună pot fi dobândite doar prin inițiere. Nici una nu poate fi învățată prin studii sociologice ori prin analize istorice. Suntem călăuziți în cultură, iar acest proces de călăuzire este și o educare a inimii. Dacă

îi este dat să supraviețuiască, cultura înaltă trebuie să-și păstreze poziția critică: trebuie să ne ofere un rit de trecere către o lume mai înaltă, învățându-ne prin exemple cum să recunoaștem și să înlăturăm emoțiile contrafăcute, cum să vorbim și cum să simțim înțelegând mai bine și mai limpede de ce contează să vorbim și să simțim sincer. Doar dacă păstrăm ceva din credința modernistă în valoarea intrinsecă a culturii înalte vom avea puterea s-o împărtășim. Altminteri, putem alege una dintre opțiunile ușoare: să-i facem pe studenți să creadă că cultura pop e de același fel și să ne alăturăm distracțiilor lor voioase; sau să le arătăm cum să-și deconstruiască moștenirea și să le întărim convingerea că această moștenire e o povară de care au făcut bine să se descotorosească. A face oricare din aceste două lucruri primind un salariu de la stat reprezintă o mare realizare și o dovadă că universitățile noastre nu sunt total lipsite de oameni deștepți.

Cum ar trebui însă predată cultura? Arnold ne-a îndemnat să recomandăm „lucrurile cel mai bine gândite și cel mai bine spuse“ și să încurajăm un răspuns critic la ele. Dar cine trebuie să aprecieze care sunt aceste lucruri? Programul de învățământ adoptat de Arnold e denunțat astăzi drept „monocultural“, „patriarhal“, un instrument al ideologiei și al oprimirii de clasă. În locul lui suntem constrânși să ne însușim un program multicultural, care va îndepărta prejudecățile sociale și politice ce dăunează marilor opere ale trecutului.

Perspectiva în cauză este fondată însă pe o concepție confuză asupra culturii. Dacă prin cultură înțelegem ceea ce am numit cultură comună, atunci un astfel de lucru nu poate fi transmis ca o alegere liberă între alternative; nu poate fi separat de atitudinile sociale și politice care definesc viața comunității. Nu există un asemenea lucru

precum educația multiculturală când scopul e credința religioasă. Dacă totuși prin cultură înțelegem ceea ce am numit cultură înaltă, atunci plângerile sunt lipsite de forță. Cultura noastră înaltă e o cultură a Iluminismului. Ea invocă o comunitate istorică a sentimentului, celebrând totodată valorile umane universale. Se întemeiază în imaginația estetică și se deschide spontan către alte posibilități decât cele conținute în rădăcina sa religioasă. Ea scoate din această rădăcină o bogăție de sentimente umane pe care le răspândește imparțial peste lumi imaginate. De la *Orlando Furioso* la *Don Juan* al lui Byron, de la *Poppea* a lui Monteverdi la *Hiawatha* a lui Longfellow, de la *Poveste de iarnă* la *Madama Butterfly*, cultura noastră s-a aventurat neconținut pe un teritoriu spiritual ce nu-și are locul pe harta creștinismului.

Când au apărut în universitatea secolului al XIX-lea, umanioarele nu erau menite să insuflă o cultură comună. Dimpotrivă, ele presupuneau că opera de „aculturație“ era deja împlinită. Scopul lor era să *reflecteze* asupra lumii umane, oferind imagini, povestiri, opere de artă și expresii care să devină parte a repertoriului mental al celor ce se hrăneau cu ele. Programul de învățământ rezultat nu era nici pe departe monocultural. Străbunii noștri au studiat – vreau să spun că au studiat *cu adevărat* – culturi care le erau pe deplin străine. Au învățat limbile și literaturile Greciei și Romei, au ajuns să înțeleagă, să iubească și chiar să venereze, în felul lor, zeii păgâni, au tradus din ebraică, sanscrită și arabă, au cutreierat lumea cu o curiozitate de nestăvilit, crezând, cu cele mai bune temeuri, că nimic din ce este omenesc nu le va rămâne străin. Era a doua natură a absolventului din secolul al XIX-lea să învețe limba unei țări unde călătorea, să-i studieze literatura, religia și obiceiurile – adesea până într-acolo încât să adopte

felul de viață al acelei țări, precum mulți britanici în India și mulți indieni în Marea Britanie.

Susținătorii unei programe multiculturale ar trebui să propună literatură anglo-indiană, de la Kipling și Tagore la Paul Scott și Vikram Seth, drept lectură obligatorie. Dar dacă te uiți pe planurile lor, nu vei găsi pomenită această literatură sau ceva asemănător. O operă precum *Kim** este o operă de înaltă artă, care vorbește minții cultivate și poate fi înțeleasă doar de cititorul capabil să evalueze critic valorile estetice. În locul unor asemenea opere, un talmeș-balmeș de pop, telenovele și „kitsch preventiv“ este propus pe post de program de învățământ care va face dreptate numeroaselor culturi ce trăiesc și înfloresc în orașul modern. Dar, bineînțeles, nu face dreptate nici uneia dintre ele, deoarece împarte doar cultura pe care tinerii ar absorbi-o oricum – o cultură lipsită de discernământ, incapabilă, așadar, să împartă cunoașterea pe care se întemeiază viața etică. Doar dacă-i învățăm pe tineri să critice le oferim cu adevărat o cultură. Altminteri, ceea ce numim cultură e o indolență mentală colectivă.

De aceea a fost înlăturat vechiul program de învățământ: nu fiindcă era împovăraător, ci pentru că era format în spirit critic. Dacă interpretarea înseamnă interpretare greșită și nu există valori, spiritul critic nu are nici un sens. Căutarea valorii estetice, și a vieții etice care o preamărește, este o căutare inutilă. Dacă așa stau lucrurile, cum ar trebui predată cultura? Răspunsul este evident: nu călăuzindu-i pe oameni către ea, ci observând-o dintr-un punct de vedere exterior ei. Critica cedează locul „teoriei“, iar teoria include

* Roman de Rudyard Kipling. În el sunt înfățișate detaliat poporul indian, culturile și religiile sale variate.

orice tertip care ar putea fi folosit pentru a submina autoritatea „culturii apusene“.

Așadar, deși nimeni nu știe la ce va ajunge următoarea izbucnire a „teoriei“, știm că va face parte din cultura repudierii. Într-o proză opacă și împietrită, teoria repetă asaltul condus de generația '68 împotriva valorilor burgheze, a patriarhatului și a culturii „oficiale“. Să întâlnești teoria înseamnă să intri în echivalentul literar al unui muzeu realist-socialist, unde muncitori din beton stau alături de intelectuali din beton, deschizându-și drum în viitor cu pumni din beton. În adâncurile prozei întunecate, vechiul mesaj politic murmură și se vaită: cultura e ideologie, iar ideologia e masca puterii. Redus acum la o tautologie nepuțincioasă, acest ultim vestigiu al credinței, rostit în lumea de dincolo de credință, oferă ideea centrală a „studiilor culturale“.

În loc să port cititorul într-un tur al acestui muzeu lugubru, voi aduce la lumină una dintre probe și-o voi curăța de praf pentru a o examina critic. Veți avea în fața ochilor (cititorul trebuie să mă creadă pe cuvânt) o frază exemplară din teorie, care va ilustra avansurile făcute de „studiile culturale“ în epoca postmodernă:

Dacă teoria secolului al XX-lea a impus în chip meritoriu conștiința nemijlocită a caracterului excesiv al valorii, a depășirii neîncetate, în fapt și ca posibilitate, a valorilor și tematicilor valorii dominante în cultura apuseană, atunci e de asemenea necesar să fie construit un discurs politic care să asigure și să apere posibilitatea permanentă a acestei depășiri reflexive a valorii.

Cel mai curios aspect al acestei fraze nu e poziționarea rigid politică, ci sintaxa în care este închisă. Această sintaxă derivă dintr-un „dacă-atunci“ care include tot, dar în care nu există nici o relație între antecedent și consecvent și nici un sens în care primul să fie asumat ca ipoteză, mai

curând decât afirmat dogmatic. Fraza ilustrează o folosire specială a cuvântului „dacă”: anume nu pentru a examina ceva, ci pentru a scăpa de analiză. Fraza ridică de asemenea pretenția la o autoritate suverană asupra subiectului ei – o viziune cuprinzătoare asupra „secolului al XX-lea” și asupra „culturii apusene”, care le va dezvălui sensul istoric. Ea se întărește cu noțiuni abstracte, pe care le și „reifică” în lucruri și procese. Fraza e infectată de un dinamism huruitor, ca de uzină: noțiunile abstracte fac și desfac lucruri. Astfel, „teoria secolului al XX-lea” ajunge un fel de polițist, care „impune” o „conștiință nemijlocită” (deși „în chip meritoriu”); în vreme ce „discursul politic” poate „asigura și apăra” un alt rezultat oarecare, la fel de abstract. Totodată, aflăm de o abatere de la sens. „Valorile” sunt „depășite” și, mai mult, depășite „în fapt și ca posibilitate”. Oricine își va sparge capul cu această frază nu va fi împăcat să afle că „valorile” sunt imediat înlocuite de „tematicile valorii”. „Depășirea valorilor” care este prima dată oferită ca un fapt, iar apoi ca o posibilitate, devine, în cele din urmă, ceva de „asigurat și apărat”, o posibilitate „permanentă”. Dar ea a devenit acum o „depășire reflexivă” – implicând, așadar, că valorile se ocupă de propria lor depășire. În această situație cine este îndemnat să facă ce, ca răspuns la formularea „e necesar să fie construit”?

Să observăm și faptul că termenii operativi sunt ascunși cu grijă, precum pistoalele în tocurile lor, și aduse la lumină doar pe măsură ce fraza virează către apoteoza ei sintactică. Orice ar însemna această pășărească, ne dă de înțeles autorul, ea arată cu degetul către „discursul politic” – iar jargonul foucauldian e suficient pentru a obține de la publicul său țintă semnul consimțământului dat cu ușurință.

Ca să nu credeți că am scos fraudulos fraza din context, iată o alta, aleasă mai mult sau mai puțin la întâmplare, din

aceeași lucrare. Veți vedea că vicleșugurile sintactice pe care le-am remarcat sunt inseparabile de gândirea autorului:

Dacă modernismul cultural ia forma unei diferențieri extreme a valorii culturii și artelor, laolaltă cu pretenția întărită treptat (și din ce în ce mai plauzibilă) că valoarea artistică e aceeași cu valoarea *ca atare*, atunci studiul academic al practicilor culturale și artistice a oferit o întruchipare instituțională a acestei diferențieri.

Decât să ne spargem capul cu sensul unei astfel de fraze, mai curând ar trebui să-i răspundem stilului său. Fraza se citește ca un „atac nerostit” – un murmur înflăcărat de nemulțumire, adresat totuși numai celor care împărtășesc deja punctul de vedere al autorului. Contextul ne spune că obiectul nemulțumirii e cel obișnuit – cultura apuseană și practica evaluării care a creat-o. Însă acest obiect e ascuns: a-l expune privirii într-un mod prea evident ar însemna să deschizi calea refutării lui. Iar în academia postmodernă, nici afirmarea, nici refutarea nu-și află locul. La urma urmei, discuția rațională e prerogativa *vechiului* program de învățământ, masca ideologică a puterii patriarhale.

Există multe motive pentru care oamenii care caută un loc într-o instituție academică ar trebui să-și înveșmânteze scrierile cu o mantie de pseudoștiință. Dar „teoria” nu e doar rodul unei ambiții aproape fățișe. Teoria e teologia repudierii. Ca și alte întreprinderi teologice, ea își ascunde cele mai vulnerabile presupozii în spatele disputelor ce paralizează mintea, a căror lipsă de sens poate fi descoperită numai prin acel tip de studiu, făcut cu o atenție neabătută, de care nu au timp outsiderii. În noua academie, ca și în universitatea medievală, există teze ce nu trebuie cercetate, întrucât definesc comunitatea – comunitatea necredincioșilor. Feminismul, mișcarea de eliberare a homosexu-

alilor, credința în egalitatea culturilor și în relativitatea valorilor: aceste presupoziii de la baza comunității sunt cu grijă protejate de critică prin împletirea lor în chiar sintaxa dezbaterii.

Nu este aici locul să cercetăm aceste presupoziii. Dar merită să subliniem că e inutil să aperi cultura apuseană atacând feminismul, mișcarea de eliberare a homosexualilor și celelalte mișcări care au pus stăpânire pe programul de învățământ. Deoarece aceste mișcări sunt efectul, iar nu cauza incertitudinii culturale. Iar această incertitudine apare nu la nivelul programului de învățământ, ci la nivelul reproducerii sociale. Pierderea tranziției de la tinerețe la vârsta adultă înseamnă pierderea reținerii sexuale și, ca urmare, pierderea încrederii dintre sexe. Persoanele de sex diferit încetează să fie parteneri și devin rivali. Respingând vechea cultură, feminista înlătură durerea de-a o pierde. Și, din punct de vedere personal, strategia e foarte potrivită.

De ce sunt importante riturile de trecere? De ce-ar trebui să ne străduim atât de aprig să ne ferim de căile ușoare și de emoțiile contrafăcute? De ce-ar trebui să-i învățăm pe tineri să-și adapteze emoțiile la exemplele date de artă și religie și să compare experiența mundană cu împlinirea ei idealizată? De ce să nu lăsăm umanitatea să plutească în pace pe undele radio, de ce să nu ne integrăm în comunitatea necredincioșilor, îngropându-ne speranțele, așa cum și ei le îngroapă pe ale lor, în vreun monument de „teorie“ împietrită?

Poate că un răspuns e sugerat de această carte. Avem din abundență cunoștiințe științifice cu privire la lumea noastră și o stăpânim tehnic. Dar sensul ei ne rămâne ascuns. Cunoaștem faptele, cunoaștem mijloacele, dar nu și scopul. Țelul meu în această carte a fost să exemplific această

ignoranță ciudată – ignoranță nu a faptului de a nu cunoaște *că* sau a nu cunoaște *cum*, ci a faptului de a nu cunoaște *ce*. Nu mai știm ce să facem ori ce să simțim; lipsa de sens a lumii noastre este o proiecție a paraliziei noastre în fața ei. Cultura furnizează ceea ce lipsește – cunoașterea despre ce să simți, care vine odată cu invocarea comunității noastre adevărate. Comunitatea poate să dispară în realitate, dar ea poate trăi în imaginație. Acesta este esențialul culturii înalte: nici să „făci o nefăcută vieții“, nici să reliefezi lipsa ei de sens, ci să recuperezi prin intermediul imaginației vechea experiență a căminului.

Reproducerea socială nu e garantată de specie. Bineînțele, bărbații și femeile vor naște întotdeauna copii. Dar s-ar putea să nu le dăruiască întotdeauna și un cămin. Mulți oameni tineri ajung în lume fără vreun legământ real din partea părinților lor. Nu au nici credință religioasă, ci numai superstiții oarbe; nici modele ale rolului de adult, ci numai experiența unor străini, care joacă un timp rolul de mamă sau de tată, iar apoi pleacă așa cum au venit, fără nici o explicație. Aspirațiile lor sociale sunt derivate din reclame și pop, nici o plăcere sau răsplată nu e interzisă sau amânată îndeajuns, astfel încât să ofere o viziune a vieții mai înalte – viața de sacrificii, în care-și are un loc sacrul. Numai un rit de trecere, oferind tranziția către lucruri greu de obținut și interzise anterior, poate scăpa oamenii din această situație fără ieșire. Fără acest rit, rămân sălbatici, incapabili de a primi sau transmite capitalul moștenit de cunoaștere morală. O cultură înaltă se străduiește să perpetueze tocmai experiența trecerii, de la izolarea emoțională la participarea deplină și răspunzătoare.

Publicat imediat după Primul Război Mondial, volumul lui Spengler *Declinul Occidentului* prezintă o „morfologie

comparată“ a culturilor. Occidentul, argumentează Spengler, a ajuns la sfârșitul său, așa cum se întâmplă cu fiecare cultură. Am intrat acum în perioada caracterizată doar de „civilizație“, când administrația și tehnologia depășesc înflorirea spiritului în formele sale culminante. Aceasta este explicația dată de Spengler Iluminismului, exprimată încă o dată în termenii distincției lui Herder între *Kultur* și *Zivilization*. Cultura noastră s-a ridicat la înălțimea conștiinței de sine pe vremea lui Goethe, care a înfățișat spiritului ei, în *Faust*. Apoi, crede Spengler, s-a stins repede, pentru a fi înlocuită de rutina rece a unei civilizații menite, în cele din urmă, să sfârșească în neant, în timp ce structura ei se descompune.

Nu am avut de spus nimic bun despre cultura populară, nici despre establishmentul cultural. Totuși, concluziile mele nu sunt la fel de sumbre ca ale lui Spengler. Așa cum văd eu situația, am ajuns într-un teritoriu al incertitudinilor spirituale. Instituțiile noastre educaționale nu mai sunt purtătoare ale culturii înalte, iar viața publică a fost deliberat îndobitocită. Dar ici-colo, adăpostită de zgomotul mass media și de strălucirea ei orbitoare, dar ieftină, vechile forțe spirituale lucrează. Cultura populară conține nuclee de grație și de melodie. Arhitecții, scriitorii și compozitorii produc opere care nu sunt nici kitsch, nici „kitsch“. Rugăciunea și penitența au fost abandonate, însă nu uitate. Pentru cei care o doresc, viața etică încă mai poate fi recâștigată. Cultura noastră e o cultură de catacombe, o flacără ținută aprinsă de călugări neînfricați. Iar ceea ce au reușit călugării Europei într-un trecut ev întunecat, ar putea reuși din nou.

Să ne întoarcem pentru o clipă la Wagner. Trăind o viață stăpânită de o patimă eroică, ne spune compozitorul, întrupăm divinul. Nu noi căutăm mântuirea prin zei, ci

zeii caută mântuirea în noi, atingând singura realitate de care sunt capabili – prezența de-o clipă în sacrificiul uman care-i convoacă și distruge. Zeii sunt legați în nodul împletit de mit. Suntem liberi – totuși liberi doar să renunțăm la libertatea noastră prin legământul iubirii, iar apoi să renunțăm la viața însăși, când iubirea o cere.

Scopul artei este să ne facă să recunoaștem că putem trăi *ca și cum* viața mai înaltă – viața etică *in extremis* – ar fi a noastră. Dar, așa cum am arătat mai sus, există o hibă în etica wagneriană. Intensificarea pasiunii la care țintește Wagner situează iubirea în afara ciclului reproducerii; iubirea anunță moartea iubitului, și anihilarea forței morale care trăiește în el. Avem nevoie de acel „ca și cum” wagnerian; avem nevoie de acea viziune despre noi înșine care ne prezintă înnobilați de țelurile și pasiunile noastre, trăind în relații etice cu semenii noștri. Însă trebuie să ne eliberăm de acele ultime iluzii romantice – inclusiv de iluzia că iubirea e răspunsul. Ea nu e răspunsul, ci întrebarea, lucrul ce ne determină să căutăm sensul într-o lume din care sensul s-a retras. Și atunci, cum să trăim, când trăim dincolo de credință? „Și ce mai rămâne când și necredința s-a dus?”

Lumina vine de la Răsărit. Înțeleptul chinez Confucius, care a trăit cu cinci secole înainte de Cristos, n-a lăsat după el scrieri proprii și ne este cunoscut, ca și Cristos, din cuvintele și faptele consemnate de apostoli. Spre deosebire de Cristos însă, Confucius n-a fost un reformator religios, ci un drept-credincios înflăcărat în toate privințele, deopotrivă temporale și spirituale, iar sfaturile și maximele sale, consemnate în *Analecte*, se ocupă mai degrabă de comportamentul bine rânduit în *această* lume, decât de speranțele și temerile pentru cea viitoare. Confucius a trăit prăbușirea civilizației feudale din China antică și a străbătut țara în

căutarea unui prinț care să-i asculte sfaturile. A iubit viața, era împătimit de cai și vânătoare, și era un om deopotrivă practic și respectabil, diferit de contemporanii săi mai ales prin propensiunea lui de a rosti adevăruri inconfortabile și de a trăi, totodată, potrivit lor.

Confucius dezaproba inovația, disprețuia ideea de progres uman și spera într-o rasă de oameni care ar pune învățatul, studiul și ceremonia mai presus de plăcere, profit și putere. Practica o filozofie ce privea cu profunzime înapoi, apreciind trecutul mai mult decât prezentul și preferând autoritatea tradițională puterii uzurpatoare. Datina imemorială însemna mai mult pentru el decât ideile noi și excitante: într-adevăr, cu cât o idee era mai nouă și mai excitantă, cu atât era mai suspicios față de ea; iar importanța acordată de el pietății filiale și obedienței stricte nu era temperată de nici o compasiune prefăcută față de cei ce nu puteau ori nu voiau să se conformeze.

În notele sale necăutate și încântătoare la traducerea *Analectelor*, Simon Leys compară situația lui Confucius cu a noastră. Și noi trăim „la sfârșitul lucrurilor“, fiind martorii prăbușirii ordinii morale și ai pierderii pietății în rândul tinerilor. Și noi avem nevoie de virtuțile confucianiste ale omeniei, obedienței și respectului pentru datină și ceremonie. Maestrul se temea că oamenii ar începe să guste „muzica din Zheng“, că ar putea ajunge „niște sălbatici neîngrijiți care-și încheie hainele greșit“, că ar putea ajunge să petreacă mai puțin de trei ani cu ritualul jelirii părinților. Ce noroc pe noi dacă n-am avea să ne temem de nimic mai rău! Cu toate acestea, Confucius avea dreptate să pună în legătură căderea imperiilor cu nerespectarea părinților. Felul în care a rezumat el problema este inegalabil:

Maestrul spune: „Îmi displace ca roșul să fie înlocuit cu purpuriul. Muzica vulgară din Zheng care corupe muzica clasică și ea e

de disprețuit. Tot la fel îi detest pe cei care-și ascut limba și meșteresc vorba până ce strică în regat sau în familiile nobile Ordinea.“*

În loc de „roșu aprins“ citiți vechile uniforme ceremoniale, în loc de „purpuriu“, șepci de baseball, iar în loc de „cei care-și ascut limba“, mass media. Dar care a fost răspunsul Maestrului? Nu ne-a chemat, precum Kierkegaard, să ne repezim către credință:

Cineva îl întreabă pe Maestrul Kong: „Marele Sacrificiu ce tâlc are?“ Maestrul spune: „Nu știu să-ți răspund la întrebare. Știu doar că acela ce știe răspunsul poate să stăpânească lumea în armonie, cu ușurință, prin simplul gest, uite-așa“; și Maestrul face cu degetul gestul pentru a-i arăta.

Confucius n-a oferit un sistem metafizic sau un crez religios. În schimb, ne-a îndemnat să trăim *ca și cum* ar conta veșnic ce facem: să ne supunem riturilor, ceremoniilor și datinilor care ne fac demne acțiunile, ridicându-le deasupra sferei naturale; să ne cultivăm inima și limba astfel încât frumusețea să fie întotdeauna în noi și în jurul nostru, și să trăim în starea pe care Wordsworth a numit-o „pietate naturală“, conștientizând măreția creației și misterul imponderabil al timpului. Astfel, chiar dacă nu avem nici un fel de credință religioasă, recunoaștem existența lucrurilor sacre și ne investim gesturile cu un nimb de supranatural. Trăind astfel, scrutăm senini eternitatea. Iar dacă întrebați ce înseamnă să trăiești așa, atunci ascultați ultimele măsuri din *Cântecul Pământului* al lui Mahler – o aranjare muzicală a unui vechi poem chinez, îmbibat de spiritul lui Confucius și, printre altele, o frumoasă dovadă că,

*. Confucius, *Analecte*, 17.18, traducere de Florentina Vișan, Humanitas, București, 1995, p. 272.

spre deosebire de cultura chineză, cultura apuseană a fost radical multiculturală.

Confucius n-a reușit să-și găsească Regele Filozof și a murit fără a mai spera la viitorul civilizației. Istoria de după el i-a contrazis totuși predicțiile și a arătat că un filozof trebuie să spună ceea ce gândește, mai ales într-un timp când nimeni dintre cei care au un cuvânt de spus nu e de acord cu el. Fiindcă confucianismul a devenit punctul de vedere oficial al celui mai mare imperiu pe care l-a cunoscut lumea. Confucius nu ne-a dat credința; dar ne dă speranța.

Note

Capitolul 2

1. Nu este observat, de pildă, de Cristoph von Fürer-Haimendorf în descrierea triburilor asiatice de vânători-culegători din *Morals and Merit: A Study of Values and Social Controls in South Asian Societies*, Londra, 1967, capitolul 1.
2. Arnold von Gennepe, *Les Rites de passage*, Paris, 1909.
3. Așa arată, foarte pe scurt, prezentarea de către Durkheim a „formelor elementare ale vieții religioase”: vezi bibliografia.
4. O replică criticată pe drept de Eliot (în *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, ediția a II-a, Londra, 1947, p. 107), care e de acord totuși cu poziția lui Arnold.
5. C.P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge, 1960 și F.R. Leavis, „Two Cultures? The Significance of Lord Snow“, în *Nor Shall My Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope*, Londra, 1972.

Capitolul 3

6. Immanuel Kant, „Un răspuns la întrebarea: «Ce este Iluminismul?»”: vezi bibliografia.
7. Simplific, desigur. Imaginea întreagă și nobilă este redată de Kant însuși în *Religia în limitele rațiunii pure* [traducere de Radu Gabriel Pârvu, Humanitas, București, 2004].
8. Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, 1887.
9. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, 1922.
10. Sir Henry Maine, *Ancient Law*, Oxford, 1861.
11. Nicholas Till, *Mozart and the Enlightenment*, Londra, 1992.

Capitolul 4

12. Deși cronologia unor astfel de lucruri nu poate fi definită cu precizie, e semnificativ că, în 1751, Adam Smith includea deja *Les Belles Lettres* (umanioarele) în prelegerile sale ca profesor de logică și că, în 1762, o Catedră de Retorică și *Belles Lettres* era înființată de regele Angliei la Edinburgh, primul care a ocupat-o fiind Hugh Blair.
13. Cred că cea mai durabilă contribuție a lui Marx la studiul economiei politice este recunoașterea caracterului halucinogen al economiei pe bază de bani, exemplificat de ceea ce a numit „fetișismul mărfii”; vezi *Capitalul*, vol. I, cap. 1, secțiunea 4.
14. Iau termenul de „comunitate imaginară” de la Benedict Anderson, a cărui carte este dedicată unei alte chestiuni, înrudite însă – chestiunea naționalismului: vezi bibliografia.

Capitolul 5

15. Jacques Chailly, *The Magic Flute, Masonic Opera*, Londra, 1972, și Nicholas Till, *Mozart and the Enlightenment*, Londra, 1992, cap. 18.
16. *Naive und sentimentalische Dichtung*, vezi bibliografia.
17. *Locus classicus* aici e dat de *Călătoria în Italia* de Goethe [traducere de Gh.I. Ciorogaru, ELU, București, 1969] și de personajul lui Mignon din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* [traducere de Valeria Sadoveanu, Univers, București, 1988]. E interesant de notat că Goethe a proiectat, dar n-a terminat niciodată, o dramă pe tema lui Elpenor (eroul involuntar din cap. 2 al lucrării de față, unde am dat o versiune modernă antropologică a ceea ce au descoperit Goethe și Schiller).
18. Încerc aici să prezint pe scurt un fenomen descris într-un mod diferit și totuși asemănător de Mario Praz, în *The Romantic Agony*.

Capitolul 6

19. Fetișismul mărfii, vezi Marx, *Capitalul*, vol. I; consumul ostentativ, vezi Thorstein Veblen, *Theory of the Leisure Class*, Chicago, 1899; societatea abundenței, vezi J.K. Galbraith, *The Affluent Society*, New York, 1958.
20. Oscar Wilde, ed. Rupert Hart-Davis, *The Letters of Oscar Wilde*, Londra, 1967, p. 501.
21. Coleridge face distincția între „plăsmuire” și imaginație. Ea apare ici-colo în *Biographia Literaria*.
22. Coleridge, *op. cit.*, cap. 4.
23. Dacă așa au stat lucrurile întotdeauna sau nu e un fapt ce poate fi pus la îndoială. Biserica nu descrie căsătoria ca pe o taină până în Renaștere, când celelalte forme ale vieții sacramentale – cel monastic și cel preotesc – intră în declin, v. Lawrance Stone, *The Family, Sex and Marriage in England, 1500–1800*. Londra, 1977, p. 31. Oricum, ideea căsătoriei ca „legământ făcut înaintea lui Dumnezeu” precedă recunoașterea ceremonială a acestui statut.
24. Vezi discuția lămuritoare despre *Nunta lui Figaro* în Nicholas Till, *Mozart and the Enlightenment*, Londra, 1992, pp. 140–171.
25. Vezi mai ales „Reality and Sincerity” și „Thought and Emotional Quality” (publicate prima dată în *Scrutiny*), în *Selections from Scrutiny*, editate de F.R. Leavis, vol. II, Cambridge, 1966.

Capitolul 7

26. Michael Tanner, *Wagner*, Princeton University Press, Princeton, 1996.
27. Friedrich Nietzsche, *The Case of Wagner*, secțiunea 9, în Nietzsche, *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, traducere de Walter Kaufmann, New York, 1967 [*Cazul Wagner*, traducere de Alexandru Leahu, Humanitas, București, 2004, secțiunea 9, pp. 33–34].

28. Hans Veihinger, *The Philosophy of „As If“*, traducere de C.K. Ogden, Londra, 1932 [*Filozofia lui „ca și cum“*, traducere de Cristina Dumitru, Rareș Moldovan și Octavian More, Nemira, București, 2001].
29. Avem aici un minunat subiect de speculație, abordat cu o locvacitate caracteristică de George Steiner, în *Real Presences*, Londra, 1990.
30. T.S. Eliot, *Selected Essays*, Londra, 1932, p. 426 [*Eseuri*, traducere de Petru Creția, Univers, București, 1974].

Capitolul 8

31. Vezi T.S. Eliot, „Tradiție și talent individual“, în *The Sacred Wood*, Londra, 1920 și A. Schoenberg, *Harmonielehre*, ediția a III-a, Wien, 1932, p. 288f., ale cărui argumente sunt prezentate pe scurt în R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford, 1997, pp. 285-294.
32. De pildă în *The Philosophy of Modern Music*, traducere de A.G. Mitchell și W.V. Blomster, New York, 1973 – o carte neconținut criticată de R. Scruton, *op. cit.*
33. Cititorii vor avea propriile exemple. Pentru mâzgălire încercați Cy Twombly; pentru bombasticism – Richard Serra sau Julian Schnabel. Impactul cultural al artei abstracte în America e un subiect pentru autorul de satiră, ceea ce a și făcut efectiv Tom Wolfe în *The Painted Word* și, cu o pătrundere rece, William Boyd, în *Nat Tate: American Artist*.
34. „Einigen Bemerkungen zum Problem des Kitsches“, în *Dichten und Erkennen*, Frankfurt, 1976.
35. „Avant-garde and Kitsch“, *Partisan Review*, 1939, retipărită în Clement Greenberg, *Art and Culture*, New York, 1961.

Capitolul 9

36. S. Frith, „Towards an Aesthetic of Popular Music“, în Richard Leppert și Susan McClary (eds.), *Music and Society: the Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge, 1997.
37. Vezi Grail Marcus, *Dead Elvis*, New York, 1991. Raportând relația dintre fan și star la totemism, gândesc, bineînțeles, analogic. Totemismul a fost un subiect aprig disputat, de când Sir James Frazer a încercat, în *Creanga de aur*, să rezume ce se știa despre el. Cartea absurdă a lui Freud *Totem și tabu* măcar pune în legătură totemismul cu conflictul dintre generații, dar lasă problema neatinsă. Pentru un rezumat lămuritor, vezi Arnold van Gennep, „Qu'est-ce que le totémisme?“, în *Religions, mœurs et légendes*, Paris, 1909.
38. Vezi prezentarea ei lirică de către Nick Hornby în *Fever pitch*, Londra, 1992 [*Febra stadioanelor*, traducere de Andrei Gorzo, Polirom, Iași, 2004].
39. Vezi mai ales George Lipsitz, *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, Verso, 1994.
40. Arnold van Gennep, *Les Rites de passage*, Paris, 1909.

Capitolul 10

41. Vezi R. Scruton, „Man's Second Disobedience“, în *The Philosopher on Dover Beach*, Manchester, 1990.
42. Pentru o prezentare pătrunzătoare a realității calității de membru de partid, vezi Czeslaw Milosz, *The Captive Mind*, Londra, 1953 [*Gândirea captivă*, traducere de Constantin Geambașu, Humanitas, București, 2008].
43. I-am cercetat pe câțiva dintre ei în *Thinkers of the New Left*, Londra, 1985.
44. Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*, ed. Colin Gordon, Brighton, 1982, p. 100.

45. Discuția despre „stăpân și slugă“ apare în *Fenomenologia spiritului*, IV, A. 3. Foucault e însă influențat direct de Sartre, mai ales de Sartre din *Saint Genet, comédian et martyr*, Paris, 1952.
46. Principalii demascatori ai esteticului ca parte a „ideologiei burgheze“ sunt Pierre Bourdieu, în *Distinction*, și Terry Eagleton, în *The Ideology of the Aesthetic*, vezi bibliografia.

Capitolul 11

47. Jacques Derrida, *Positions*, tradusă și editată de Alan Bass, Londra, 1987, p. 71.
48. *Ibid*, p. 6.
49. „White Mythology“, în *Margins of Philosophy*, traducere de Alan Bass, Brighton, 1982, p. 271.
50. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 42.
51. „Cine sunt acești discipoli?“, v-ați putea întreba. V-ați putea lămuri citind cartea lui Christopher Norris, *Derrida*, Fontana Modern Masters, Londra, 1987.
52. J. Derrida, *op. cit.*, p. 29.
53. Acest fapt a fost arătat efectiv de John Ellis, în *Against Deconstruction*, Princeton, 1989.
54. J. Derrida, *op. cit.*, p. 12.
55. *Ibid.*, p. 49.

O bibliografie destul de interesantă

Următoarea bibliografie include lucrări la care m-am referit în raționamentele mele, explicit ori implicit, laolaltă cu alte lucrări ce contribuie la înțelegerea culturii moderne.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, Londra, 1983, ediție revizuită în 1991, cercetare a procesului prin care triburile devin națiuni în lumea post-colonială.

Aristotel, *Nicomachean Ethics* [*Etica nicomahică*, traducere de Stella Petecel, IRI, București, 1998], pentru legătura dintre virtutea morală și educarea emoțiilor.

Aristotel, *Poetics* [*Poetica*, traducere de D.M. Pippidi, IRI, București, 1998], pentru teoria tragediei drept „catharsis“.

Arnold, Mathew, *Culture and Anarchy*, prezentarea clasică în limba engleză a cauzei culturii înalte într-o lume fără credință.

Austen, Jane, *Sense and Sensibility* [*Rațiune și simțire*, traducere de Lidia Grădinaru, Leda, București, 2004] și *Northanger Abbey*, pentru demolarea vicleană a romantismului ca furnizor și, totodată, defăimător al fiorului religios.

Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, 1964 [*Gradul zero al scriiturii*, traducere de Alex. Cistelean, Cartier, Chișinău, 2006], afirmare afectată a principiilor „structuraliste“ în critică.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal* [*Florile răului*, ediție bilingvă alcătuită de Geo Dumitrescu, ELU, București, 1968], triumful său artistic și prima exprimare limpede a poetului modernist.

Baudelaire, Charles, *Le Peintre de la vie moderne* [*Pictorul vieții moderne și alte curiozități*, antologie și traducere de Radu Toma, Meridiane, București, 1992], apărarea de către Baudelaire a

- lui Manet și a artei neoficiale a contemporanilor săi; e conținută în majoritatea colecțiilor de scrieri critice ale lui Baudelaire.
- Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, Paris, 1970 [*Societatea de consum*, traducere de Alex. Matei, Comunicare.ro, București, 2005], atac foucauldian asupra consumismului întreprins de un maestru al ironiei care, în lucrări mai recente, i-a căzut pradă la rândul său.
- Baumgarten, A.G., *Aesthetica*, 2 vol., Frankfurt-an-der-Oder, 1750–8; prima folosire modernă a termenului „estetic”: lucrare curioasă, nu lipsită de interes, preocupată în cea mai mare parte de problema sensului poetic.
- Benedict, Ruth, *Patterns of Culture*, Londra, 1935, lucrarea principală a unui antropolog influențat de Spengler, care vede cultura comună drept forma sau modelul prin care o comunitate dobândește coerență; conține discuții importante despre interacțiunea dintre religie, ceremonie și apartenența la comunitate.
- Besançon, Alain, *La Falsification du bien*, Paris, 1988, traducere în engleză de Matthew Screech, *The Falsification of the Good*, Londra, 1996, un studiu despre Soloviev și Orwell, și despre sensul spiritual al procesului de gândire totalitar.
- Bloom, Harold, *The Western Canon*, New York, 1994 [*Canonul occidental*, traducere de Delia Ungureanu, Art, București, 2007], încercare uimitor de erudită de a recapitula cultura înaltă a civilizației occidentale și de a spune de ce contează.
- Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, traducere în engleză de Richard Nice, Londra, 1984; conține încercarea (într-un appendice) a unui vechi reprezentant al generației '68 de a expulza *Critica facultății de judecare* a lui Kant în categoria „ideologiei burgheze”.
- Brann, Eva, „Jane Austen”, prelegere ținută la State University of Minnesota, Annapolis, în 1975. Nu știu unde am găsit-o sau cum o voi redescoperi, dar e o lucrare mișcătoare a unui critic civilizat.
- Broch, Hermann, *Dichtung und Erkennen*, Frankfurt, 1976, colecție de critică a unui romancier care n-a putut niciodată să vadă partea luminoasă a ceva.

- Burke, Edmund, *Reflections on the French Revolution* [*Reflecții asupra revoluției din Franța*, traducere de Mihaela Czobor-Lupp, Nemira, București, 2000], analiză care a prevăzut viitorul, critică mișcătoare a teoriei contractului social și o afirmare indirectă a culturii comune ca centru al ordinii sociale și politice.
- Chailly, Jacques, *The Magic Flute, Masonic Opera*, Londra, 1972, încercare interesantă de a descifra simbolismul capodoperei lui Mozart.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, Everyman Edition, ed. George Watson, Londra, 1956, critică literară care este totodată o filozofie de viață și care se dezvoltă din și în opoziție cu romantismul autorului ei.
- Connor, Steven, *Theory and Cultural Value*, Londra, 1990, exemplu pertinent de „teorie“, scris de un savant în litere din miezul ei, dar și în ceața ei.
- Conrad, Joseph, *Under Western Eyes* și *The Secret Agent* [*Agentul secret*, traducere de Gabriel Gafița, Univers, București, 1984], două romane care surprind negativitatea sentimentului revoluționar.
- Derrida, Jacques, *Positions*, tradusă în engleză și editată de Alan Bass, Londra, 1987; *Margins of Philosophy*, traducere în engleză de Alan Bass, Brighton, 1982, și... nu, e de-ajuns.
- Dilthey, Wilhelm, *Selected Writings*, tradusă în engleză și editată de H.P. Rickman, Cambridge, 1975, de unde veți afla că Dilthey e mult mai slab decât singura sa mare idee.
- Duteurtre, Benoit, *Réquiem pour une avant-garde*, Paris, 1995, cercetare devastatoare realizată de către un romancier-muzicolog cu privire la establishmentul muzical modernist din Franța și la efectul său opresiv asupra culturii naționale.
- Durkheim, Emile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, 1912 [*Formele elementare ale vieții religioase*, traducere de Magda Jeanrenaud și Silviu Lupescu, Polirom, Iași, 1995], cea mai bună încercare pe care o cunosc de a da o antropologie

a religiei și de a arăta de ce este de neocolit religia. Am folosit această excelentă lucrare în capitolul 2.

Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, 1990, demascare neo-marxistă a esteticului. Ultima suflare a anilor '60.

Eliot, T.S., *The Waste Land*, poemul său modernist, ale cărui note sunt un ghid folositor pentru literatura antropologică ce aruncă o lumină asupra situației noastre dificile.

Eliot, T.S., *Four Quartets* [*Patru cvartete*, traducere de Sorin Mărculescu, Univers, București, 1971], întoarcerea acasă a lui Eliot din călătoriile sale de fiu risipitor, unde joacă rolurile tatălui, fiului și vițelului îngrășat.

Eliot, T.S., *Selected Essays*, Londra, 1932 [*Eseuri*, traducere de Petru Creția, Univers, București, 1974], lucrările de critică ce au contribuit cel mai mult la re-facerea canonului literaturii engleze în acord cu cerințele strict dietetice ale modernistului.

Eliot, T.S., *After Strange Gods*, Londra, 1934, trei prelegeri publicate în anii '30 și epuizate fără a fi retipărite, poate din cauza acuzațiilor ulterioare de antisemitism.

Eliot, T.S., *On the Use of Poetry and the Use of Criticism*, London, 1933, reeditată în 1964, în care Eliot atacă problema poeziei și credinței, discutată în capitolul 4 al acestei cărți.

Eliot, T.S., *Notes Towards the Definition of Culture*, Londra, 1950, o carte bizară, în care Eliot identifică totuși, poate pentru prima dată, natura religioasă a culturii în toate formele ei.

Ellis, John, *Against Deconstruction*, Princeton, 1989, o demolare iscusită a deconstrucției ajunse pe culmea sa academică, cu șanse la fel de mari de a câștiga adepți în lumea academică precum are Billy Graham* în Afganistan.

Feuerbach, Ludwig, *The Essence of Christianity*, traducere de George Eliot [*Esența creștinismului*, traducere de René Drăghici și Radu Stoichiță, Editura Științifică, București, 1961], cartea care

* Cel mai cunoscut predicator baptist din lume și una dintre cele mai mediatizate personalități din S.U.A.

a încercat să explice limpede ce rezultă dacă zeii sunt creațiile noastre.

Fichte, J.G., *Addresses to the German Nation* [*Cuvântări către națiunea germană*, traducere de Constantin Lăzărescu, Editura Casei Școalelor, București, 1928]. Trebuiau rostite în acele vremuri.

Foucault, Michel, *The Birth of a Clinic, Les Mots et les choses* [*Cuvintele și lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Univers, București, 1996], *Surveiller et punir* [*A supraveghea și a pedepsi*, traducere de Bogdan Ghiu, Paralela 45, Pitești, 2005], *History of Sexuality* [*Istoria sexualității*, traducere de Cătălina Vasile, Univers, București, 2004], *Power/Knowledge*, lucrări închinare rescrierii istoriei moderne, inclusiv a istoriei ideilor, instituțiilor și moravurilor sexuale, ca istorie a puterii „burgheze“.

Freud, Sigmund, „Mourning and Melancholia“, în *Collected Papers*, traducere de Joan Rivière, Londra, 1925, vol. 4, unde întemeietorul psihanalizei spune lucruri înțelepte despre procesul – „travaliul doliului“ – prin care trebuie să trecem cu toții, dacă vrem să acceptăm moartea celor pe care-i iubim.

Freud, Sigmund, *Totem and Taboo*, 1913 [*Totem și tabu*, traducere de Roxana Melnicu, Trei, București, 2000], în care Freud spune lucruri mult mai puțin înțelepte despre structura societăților primitive și vede totemul ca pe un simbol al tatălui originar, omorât pentru ca fii lui să se poată bucura de soțiile sale și re-omorât ceremonial ca o ispășire a vinii.

Firth, Simon, *Performing Rites*, Oxford, 1996, unul dintre cele câteva studii despre pop unde Simon Firth încearcă în chip curajos să discearnă ceva în el.

Gramsci, Antonio, *Selection from the Prison Notebooks*, ed. Hoare and Smith, New York, 1971, text sacru din 1968, scris de unul dintre puținii lideri ai Partidului Comunist care nu au avut niciodată șansa de a omorî pe cineva. Teoria lui Gramsci despre cultură ca parte a „hegemoniei“ clasei conducătoare e de o importanță durabilă.

- Greenberg, Clement, „Avant-garde and Kitsch“, în *Partisan Review*, 1939. Eseul care a stabilit programul establishmentului modernist.
- Hegel, G.W.F., *The Phaenomenology of Spirit*, traducere de A. Miller și J.N. Findlay, Oxford, 1977, [*Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, IRI, 1995], conținând expunerea sa despre cultură ca *Bildung* (formare), un „moment“ când se ajunge la lupta dintre stăpân și slugă.
- Herder, J.G., *Outlines of a Philosophy of the History of Man*, traducere de T.O. Churchill, ediția a II-a, 2 vol., Londra, 1803, conținând expunerea difuză a lui Herder despre cultura ca forță ce strânge laolaltă un popor și istoria sa.
- Hirsch, E.D., Jr., *Cultural Literacy*, New York, 1988, în care un apărător statornic al vechiului program de învățământ încearcă, fără prea mult succes, să spună de ce acesta are importanță.
- Hornby, Nick, *Fever Pitch*, Londra, 1992 [*Febra stadioanelor*, traducere de Andrei Gorzo, Polirom, Iași, 2004], invocarea romantică și fermecătoare a lumii unui fan de fotbal, presărată cu ingenioase observații antropologice.
- Humboldt, Wilhelm von, ed. Marianne Cowan, *Humanist without Portfolio: an Anthology*, Detroit, Michigan, 1963, selecție din acest apărător al unei culturi liberal-umaniste.
- Jung, Carl Gustav, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, traducere de R.F.C. Hull, Londra, 1959 [*Arhetipurile și inconștientul colectiv*, traducere de Dana Verescu și Vasile Dem. Zamfirescu, Trei, București, 2003], pentru o prezentare dătătoare de speranțe a mitului, care aduce laolaltă esteticul și religiosul.
- Kant, Immanuel, *The Critique of Judgement* [*Critica facultății de judecare*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981], a treia mare critică a lui Kant, disponibilă în câteva traduceri nefericite și nu mult mai clară nici în original, care pune totuși pentru prima dată judecata estetică în centrul preocupărilor noastre intelectuale moderne.
- Kant, Immanuel, „An Answer to the Question: «What is Enlightenment?»“, în *Political Writings*, traducere de H.B. Nisbet, ed.

Hans Reiss, a II-a ediție, Cambridge, 1991 [*Scrieri moral-politice*, traducere de Rodica Croitoru, Editura Științifică, București, 1991], unde filozoful dă definiția sa celebră, dar goală, a mișcării ce ar fi reprezentat salvarea omenirii numai dacă I. Kant s-ar fi aflat la conducerea ei.

Kant, Immanuel, *Perpetual Peace*, disponibilă în mai multe traduceri. Ideea idilică a unei păci internaționale întemeiate pe legea morală și pe constituția republicană. Crezul politic al Iluminismului.

Kierkegaard, Søren, *Either/Or*, traducere de Swenson și Swenson, New York, 1959 [*Sau-Sau*, partea întâi, în *Opere II/I*, traducere de Ana-Stanca Tăbărași, Humanitas, București, 2008] o viziune inspirată despre ce se întâmplă cu viața etică când cade sub privirea estetică.

Kierkegaard, Søren, *Concluding Unscientific Postscript*, traducere de Swenson și Lowrie, Londra, 1941, unde „saltul în credință” devine saltul în subiectivitate și individualitate.

Leavis, F.R., *The Great Tradition, New Bearings in English Poetry, The Common Pursuit, Nor shall my Sword* și încă câteva, care, laolaltă, constituie cea mai însemnată încercare din secolul al XX-lea de a salva cultura de lumea sentimentului de masă și de a conștientiza importanța ei morală și spirituală. Mă refer, de asemenea, la contribuțiile pe care Leavis le-a adus în revista pe care a editat-o, *Scrutiny*, două volume de selecții din acestea, editate de Leavis, fiind publicate de Cambridge University Press în 1966.

Lévi-Strauss, Claude, *Totemism*, traducere de Rodney Needham, Londra, 1964, încercare de a lichida problema totemismului, arătând că nu există un asemenea lucru – sau, oricum, nu doar unul. Deloc convingătoare, dar o trecere în revistă folositoare a controversei.

Leys, Simon, traducător și editor, *The Analects of Confucius*, Londra, 1996, care ne spune cum să redescoperim pietatea în absența credinței religioase.

- Lipsitz, George, *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, Londra, 1994, pasișă absurdă și postmodernă a pedanteriei profesionale.
- Lodge, David, *Small World*, Londra, 1984, [*Ce mică-i lumea*, traducere, postfață și note de George Volceanov, Polirom, Iași, 2003] expunere ficțională a lumii academice engleze în ultima parte a secolului al XX-lea, un ghid folositor în politica teoriei literare.
- Maine, Sir Henry, *Ancient Law*, Oxford, 1861, care conține mult mai mult decât distincția dintre status și contract.
- Mann, Thomas, *Doktor Faustus* [*Doctor Faustus*, traducere de Eugen Barbu și Andrei Ion Deleanu, Editura Muzicală, București, 1970], cea din urmă suflare a ideii germane, dacă nu ții cont de *Felix Krull* (neterminată) [*Mărturisirile escrocului Felix Krull: prima parte a memoriilor*, traducere de Corneliu Papadopol, Facla, Timișoara, 1982] și de *Four Last Songs* (*Ultimele patru cântece*) de Richard Strauss.
- Marcus Grail, *Dead Elvis*, despre un exemplu particular al totemismului modern.
- Marx, Karl și Engels, Friedrich, *The German Ideology*, prima încercare exuberantă de teorie a ideologiei, unde cultura e caricaturizată drept un produs derivat funcțional al „relațiilor de producție” capitaliste, parte a deghizării ideologice a puterii burgheze.
- Marx, Karl, Manuscrisele din 1844 [*Manuscrise economico-filozofice din 1844*, în Karl Marx, Friedrich Engels, *Scrieri din tinerețe*, Editura Politică, București, 1968], extrase în majoritatea edițiilor din *Marx's Selected Works*: sursa clasică pentru ideea „alienării” și pentru împrumuturile din Hegel, Schiller și Feuerbach. Cea mai importantă influență izolată asupra culturii din universitățile moderne, și deloc mai bună din această cauză.
- Marx, Karl, *Capital*, vol. 1 [*Capitalul*, traducere întocmită sub grija unei comisii instituite de C.C. al P.M.R., Editura Politică, 1955–1960], pentru teoria fetișismului mărfii.
- Miłosz, Czesław, *The Captive Mind*, traducere de Jane Zielonko, Londra, 1953 [*Gândirea captivă*, traducere de Constantin Geambașu, Humanitas, București, 2008], cel mai bun antidot la Marx

și marxism și o expunere tulburătoare despre corupția mentală și morală.

Nietzsche, F.W., *The Genealogy of Morals* [*Genealogia moralei*, traducere de Liana Miclescu, Humanitas, București, 1994], *The Twilight of Idols* [*Amurgul idolilor*, traducere de Alexandru Al. Șahighian, Humanitas, București, 1994], *The Case of Wagner* [*Cazul Wagner*, traducere de Alexandru Leahu, Humanitas, București, 2004], *The Birth of Tragedy* [*Nașterea tragediei*, traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Hârdan, Pan, Iași, 1992] și *Wagner in Bayreuth* – toate, texte rodnice despre cultura modernă, de un autor care a urât-o și iubit-o deopotrivă.

Norris, Christopher, *Derrida*, Fontana Modern Masters, Londra, 1987, exemplificare amuzantă a calității fascinante a lui Derrida.

Peacock, Thomas Love, *Headlong Hall*, pentru o demascare a sensibilității romantice și a culturii sentimentului.

Praz, Mario, *The Romantic Agony*, traducere de Angus Davidson, Londra, 1933; titlul italian original ne spune mai multe despre conținutul real al acestei cărți: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milan, 1930. Expunere depășită, dar distinsă a încrucișării romantice a iubirii, morții și transgresiunii.

Rosenberg, Harold, *The Tradition of the New*, New York, 1972. Încercare a unui critic onest de a rămâne de partea artei moderne la bine și la rău.

Pound, Ezra, *The ABC of Reading*, dacă doriți să vedeți de ce are importanță cititul.

Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1966, [*Curs de lingvistică generală*, traducere și cuvânt înainte de Irina Izverna Tarabac, Polirom, Iași, 1990] lucrare depășită și obscurantistă, care a dobândit totuși o influență absolut disproporționată față de meritele ei, pe baza obscuranțiștilor care au împrumutat din ea.

Schiller, Friedrich, *Letters on the Aesthetic Education of Man*, traducere de E. Wilkerson și L.A. Willoughby, Oxford, 1967, prima încercare, poate, de a descrie cultura înaltă drept un fenomen estetic și de a deduce din acesta importanța ei socială și politică.

- Schiller, Friedrich, *Über die naive und sentimentalische Dichtung* (*Despre poezia naivă și sentimentală*), Grossherzog Wilhelm Ernst Ausgabe, Leipzig, 1906, vol. 4, pp. 532-623, nu cea mai bună ediție, dar singura la îndemână.
- Schleiermacher, F.D.E., *Hermeneutics: the Handwritten Manuscripts*, traducere de James Duke și Jack Fortsman, Missoula, 1977 [*Hermeneutica*, traducere de Nicolae Râmbu, Polirom, Iași, 2001], de unde veți învăța mult mai puțin decât ați sperat, totuși veți învăța ceva.
- Scruton, Roger, *Sexual Desire*, Londra și New York, 1986, o încercare de a face dreptate vechii imagini despre comportamentul sexual și vechii imagini căsătorie.
- Scruton, Roger, *The Philosopher on Dover Beach*, Londra, 1990, colecție de eseuri, unele dintre ele cercetând mai departe argumentele sugerate în această carte – în special eseurile despre Spengler și Gierke, și eseul intitulat „Man's Second Disobedience“.
- Snow, C.P., *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge, 1960, unde știința modernă e reprezentată ca o „cultură“, spre marea neplăcere a lui Dr Leavis.
- Spengler, Oswald, *The Decline of the West (Declinul Occidentului)*, 1921.
- Steiner, George, *Real Presences*, Londra, 1992, încercare de a readuce la viață, prin cultura înaltă, o amintire a vechii epifanii religioase.
- Stone, Lawrence, *The Family, Sex and Marriage in England, 1500–1800*, Londra, 1977, pentru istoria căsătoriei și impactul ideilor iluministe asupra comportamentului sexual.
- Tanner, Michael, *Wagner*, Londra, 1966, prezentare succintă și admirativă a lui Wagner și o demascare a demascatorilor lui.
- Till, Nicholas, *Mozart and the Enlightenment*, expunere meticuloasă și sugestivă despre sensul spiritual al Iluminismului.
- Tönnies, Ferdinand, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, 1887, tradusă drept *Community and Society*, o carte importantă care te face

totuși să te întrebi dacă era nevoie de o întreagă *carte* pentru a prezenta acest punct de vedere.

Turgheniev, I.S., *Fathers and Sons* [*Părinți și copii*, Editura pentru Literatură, București, 1962], romanul care le-a prevăzut pe toate și a suferit dinainte pentru ele, și care dovedește că demolarea literară a unei iluzii este, până la urmă, inutilă.

Vaihinger, Hans, *The Philosophy of „As If“*, traducere de C.K. Ogden, Londra, 1932 [*Filozofia lui „ca și cum“*, traducere de Cristina Dumitru, Rareș Moldovan și Octavian More, Nemira, București, 2001], o carte care combină multe și care este, prin urmare, cumva mai puțin interesantă decât titlul.

Van Gennep, Arnold, *Les Rites de passage*, Paris, 1909 [*Riturile de trecere*, traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, Polirom, Iași, 1996], prima prezentare antropologică a procesului prin care societățile primitive își împlinesc tranziția de la tinerețe la starea de adult, și de la viață la moarte.

Van Gennep, Arnold, *Religions, mœurs et légendes*, Paris, 1912, pentru eseul despre totemism.

Vico, Giambattista, *The New Science*, traducere de T.G. Bergin și M.H. Fisch, Ithaca, 1970 [*Principiile unei științe noi cu privire la natura comună a națiunilor*, traducere de Nina Façon, Univers, București, 1972], prescurtată (slavă Domnului), dar nu într-atât încât să scoată din ea toată țâfna înfumurată.

Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, 1922 – din care au fost incluse selecții în toate edițiile pentru uzul studenților din opera lui Weber. O încercare temerară de a descrie procesul tranziției de la societatea tradițională la cea modernă, în termeni de transformare a legăturilor economice, sociale și religioase.

Williams, Raymond, *Culture and Society: 1780-1950*, Londra, 1958, unde cultura „poporului“ e transformată în icoană, iar cea a granurilor e ascunsă privirii. Acest volum, documentul fondator al „Studiilor culturale“, vestește deja slăbiciunea la care se ajunge

când o temă e stabilită mai curând în temeiul unui program politic, decât în cel al unei analize critice.

Wintle, Justin, editor, *Makers of Modern Culture*, Londra, 1981, colecție de articole biografice identificând figuri de marcă în cultura secolului al XX-lea (unde „cultura“ include artele, științele și popul). O colecție folositoare, deși depășită, de unde a extras un *Dictionary of Modern Culture* mai mic; a continuat compunând un alt volum introductiv: *Makers of Nineteenth Century Culture*, Londra, 1982. Distincția implicată între cultura modernă și cea a secolului al XIX-lea nu e una pe care să o susțin: așa cum cititorii acestei cărți vor înțelege, merg pe urmele culturii moderne până la Iluminism și pe cele ale modernismului până la reacția secolului al XIX-lea la Romantism (el însuși un produs al Iluminismului).

Cuprins

<i>Prefață</i>	7
1. Ce este cultura?	9
2. Cultură și cult	14
3. Iluminismul	36
4. Privirea estetică	46
5. Romantismul	68
6. Fantezia, imaginația și negustorul	79
7. Modernismul	96
8. Avangarda și kitschul	118
9. Yoofanasia	133
10. Mâini trândave	156
11. Lucrarea diavolului	171
12. Concluzii	188
<i>Note</i>	202
<i>O bibliografie destul de interesantă</i>	208

**Timp de sute și mii de ani
lumea părea să fi rămas
în aceeași matcă.
„Nimic nou sub soare“ a fost
cuvântul de ordine
al celor care identificau
ziua de mâine cu cea de azi.
Acum însă cunoașterea,
tehnologia și societatea
evoluează într-un ritm
care ne somează
să ne redefinim identitatea.
Seria „Pași peste granițe“
aduce în atenția cititorilor
perspectivele care se deschid
în fața omului și societății
într-un moment de răscruce.**



În aceeași serie:

ROGER SCRUTON
Vestul și restul

OLIVER SACKS
Muzicofilia

DANIEL LEVITIN
Creierul nostru muzical

ALESSANDRO BARICCO
Barbarii

ANTONIO DAMASIO
În căutarea lui Spinoza

FRANCIS FUKUIAMA
Marea Ruptură

Începând încă din primii ani ai secolului trecut, câțiva filozofi și istorici, câțiva esești și antropologi au semnalat intrarea culturii occidentale într-un iremediabil declin. Astăzi, despre criza culturii se vorbește pe nenumărate voci și pe toate meridienele. Dar înseamnă asta că înțelegem mai exact ce se întâmplă cu noi, că pătrundem mai adânc sensurile tradiției noastre culturale și că vedem mai clar încotro se îndreaptă cultura contemporană? Roger Scruton încearcă să dea un răspuns la aceste întrebări pornind de la rădăcinile religioase ale culturii înalte și de la avaturile suferite de ea odată cu „dezvrăjirea“ lumii petrecută în secolul Luminilor. Rând pe rând, romantismul, modernismul și avangardele artistice au căutat să dea un răspuns consistent evacuării sacralului și ritului din viața socială, apoi comercializării tot mai accentuate a artelor și, în sfârșit, naufragiului lor deplin în ceea s-a numit kitsch. Cât privește speranța într-o renaștere a culturii înalte, ea nu poate veni, crede Scruton, decât din regăsirea sensurilor originare, a acelor sensuri care ne pot purta către o participare reînnoită la viața etică a comunității.



ISBN 978-973-50-2920-3

